

Coperta de IOANA DRAGOMIRESCU
MARDARE

ARTA DE A FI SPECTATOR
Victor Ernest Masek

Redactor :
VIORICA-ROZ ALIA MATEI Tehnoredactor :
DOINA-ELENA PODARU

Cuvînt înainte

A fi *spectator* este o artă care *se învață* ! Această afirmație a lui Brecht, referitoare la publicul de teatru clar valabilă pentru orice public de artă, poate surprinde pe cei deprinși să vadă în artă un duminic gata mestecat de alții; bun să fie digerat fără efort și în orice condiții. Și predispuși totodată să minimizeze și să eticheteze ca impostură o operă ce nu-și dezvăluie mesajul oricui și la prima vedere. Prejudecata aceasta se datorează neglijării rolului creator, participativ, al publicului în cadrul procesului de receptare a operei de artă și a condițiilor în care el își poate exercita acest rol participativ. Psihologia și sociologia modernă a receptării au pus în evidență faptul că un obiect produs de activitatea umană *devine* fapt de creație doar în măsura în care un grup social sau societatea în ansamblul ei, chiar dacă se reflectă într-un singur individ, beneficiar socializat, îi recunoaște calitatea de creație, asimilind-o și acceptând-o printr-un act de valorizare. Dar această capacitate de valorizare a unei creații artistice — singura prin care

cineva poate deveni *public*, deci receptor *activ* al operei — nu este un dat înnăscut și de la sine înțeles, ci o capacitate culturală și estetică *ăobîndită*. Cu alte cuvinte, condiția de spectator nu este doar o condiție situațională (decur- gînd din plasarea în spațiu a individului în fața operei de artă), ci o condiție *exclusiv culturală* ce presupune, cum scria Marx, „*nașterea unui subiect pentru obiectul estetic*”. Nu este de aceea suficient să aducem un grup de oameni într-o sală de spectacol, de concert sau de expoziție și să-i plasăm cu fața la scenă sau la tablou pentru ca ei să și devină, automat, public, adică receptori participativi și creatori ai acelor opere de artă. Dialogul real al publicului cu arta nu se poate înfiripa dacă receptorii nu dispun de premisele educaționale necesare decodificării mesajului artistic al operei. Pentru că percepția estetică nu este doar un proces natural, precum percepția fiziologică prin care luăm cunoștință de semnalele fizice ale Uimii înconjurătoare și de calitățile pur materiale ale obiectelor percepute, ci rezultatul unui îndelungat proces de formare a „*simțurilor umane subiective*” (Marx). Dar formarea filogenetică a acestor simțuri (urechea muzicală, ochiul sensibil la expresivitatea estetică a formelor), prin care omul a realizat saltul de la simpla percepție senzorială la cea estetică, deci din natură în cultură, deși reprezintă o achiziție ereditară a speciei umane, constituie în istoria devenirii fiecărui individ numai o posibilitate. O posibilitate ce se transformă în realitate doar în prezența unor condiții cultural-educative

favorizați te. Marx ne prevenea că „*aceia care dorește să se bucure de artă trebuie să aibă o solidă educație estetică*”.

În lumina celor de mai sus devine evident faptul că adevărata democratizare a artei nu poate însemna numai lărgirea zonelor și ocaziilor de contact ale publicului cu arta, de acces fizic, material la operă, prin facilitarea sa economică și administrativă, ci mai ales asigurarea pentru un număr din ce în ce mai mare de oameni a condițiilor accesului spiritual la artă. Abia de aici începe „arta de a fi spectator”. Pentru că, spre a putea trece de la înțelegerea preclasicilor la clasici, și de la romantici la moderni în muzică, spre a putea sesiza nuanțele ce diferențiază și definesc individualitatea unui compozitor contemporan, trebuie să te fi format și educat întâi ca receptor și public *al muzicii în general*. La fel cum ochiul capabil să disceamă și să interpreteze semnificația formelor artei moderne trebuie educat întâi să facă saltul de la „a privi” la „a vedea”, adică de la *perceperea* unor structuri fizice la *priceperea* semnificației lor spirituale. Despre toate aceste condiții specifice, ținând de educația estetică a publicului, dar și de specificitatea de structură a organelor noastre de simț, alta de la artă la artă, vom încerca să vorbim mai pe larg în paginile ce urmează, pagini ce se vor tot aștepta mărturii pentru alcătuirea unui posibil portret-robot, din punct de vedere estetic, al spectatorului.

Cum nu există însă un spectator, respectiv un public în genere, unic și omogen ca structură, ci o suită stratifi

cată de „publicuri”, așa nu există nici un public general și abstract al tuturor artelor. Ne vom ocupa, așadar, corespunzător diferitelor arte, de condițiile ce trebuie împlinite spre a deveni un autentic „public al cărții”, deci de „arta de a citi”¹, cum o numea Emile Faguet ; ca și de cele ce fac dintr-un trecător printr-o expoziție un „spectator al picturii ori sculpturii”. Și vom invoca în sprijinul pledoariei noastre cîștigurile teoretice ale psihologiei, teoriei informației și esteticii fenomenologice, care au dus la descoperirea „receptorului” și a rolului său în procesul de comunicare estetică. Această înțelegere a influenței spectatorului (termen generic, folosit aici ca simbol al oricărei receptări estetice, individuale sau colective) asupra operei și deci a importanței receptării pentru încheierea, desăvîrșirea și obiectivarea socială a operei de artă a presupus o optică nouă, revoluționară, care a schimbat radical „ordinea distribuției” pe scena artei, clînd întîietate spectatorului și contribuției sale creatoare la desăvîrșirea și definitivarea operei de artă.

Menționăm că, în intenția de a oferi — în contextul esteticii românești — o primă analiză mai cuprinzătoare și mai unitară a fenomenului receptării, respectiv a variatelor ipostaze de manifestare a spectatorului, precum și a condițiilor ce îl ajută să se cunoască și să se manifeste ca atare în mod conștient, am făcut apel și la unele din studiile noastre anterioare pe această temă, publicate dispart, pagini readaptate finalității cărții și care dobîndesc în contextul tematic unificator al monografiei de față o argumentare suplimentară și o funcție euristică nouă.

**13 TREPTE SPRE FOTOLIUL DE
SPECTATOR**

A „PRIVI” ȘI A „VEDEA”

A fi spectator al unui fenomen artistic ce se prezintă în planul vizualității înseamnă capacitatea de a vedea ceea ce privești. Pentru că există o deosebire esențială între a *privi* și a *vedea*. A „privi” este un act de percepere fiziologică a semnalelor optice provenite de la un obiect sau fenomen natural ; a „vedea” este un act de *pricepere* a ceea ce a fost perceput, este capacitatea de a conferi o semnificație spirituală structurii materiale captate de privire. De aceea saltul de la a „privi” la a „vedea” este echivalent cu saltul din natură în cultură. înțelepciunea privirii este vederea, cea care face din vâz un organ al explorării cunoașterii și interpretării lumii. Astfel o mimă condiție pentru a deveni spectator deci public al spectacolului permanent și divers pe care-l desfășoară în fața noastră arta, este aceea de a *învăța să vezi*. La fel cum pentru un analfabet pagina tipărită, conținând versul cel mai inspirat, metafora cea mai profundă, nu reprezintă decât o înșiruire bizară de semne negtv pe o coală albă, tot așa pentru privitorul neinițiat în *convențiile* limba

jului artistic, imaginea receptată, oricît de bogată și sugestivă, rămîne o simplă îngemănare de forme și culori, descifrate cel mult sub aspectul identității lor cu forme sau obiecte din natură.

Trebuie să facem în acest sens distincție între capacitatea înăscută a oricărui om normal de a se raporta estetic la realitatea înconjurătoare și deci de a sesiza valorile esteticului natural și capacitatea, socio-cultural constituită, de a se raporta adecvat la opera de artă. Prima nu se transformă automat, și de la sine, în cea de-a doua. Pentru cei fără un grad suficient de ridicat de educație estetică, ambiguitatea oricărei lumi a semnelor în raport cu cea a naturii sau obiectelor uzuale constituie un factor de derută. Această derută crește cu atît mai mult cu cît legătura semnului artistic cu obiectul natural sau uzual se diminuează, respectiv cînd funcția discursivă și descriptivă a semnului este estompată. Operele de artă țin de lumea semnelor și a simbolurilor și nu sînt simple copii ale obiectelor naturale. Este necesară de aceea, oricui vrea să le descifreze mesajul, o înțelegere a condiției de constituire a semnelor, în general, și a codului artistic, în special, adică a tipului de codificare pe care se bazează limbajul artistic. Orice contemplare a unei opere de artă „văzută” și nu doar „privită” este astfel o *decodificare* conștientă sau inconștientă. Cunoașterea regulilor de decodificare și capacitatea de a le utiliza determină nivelul de receptivitate al oricărui spectator. Pentru că, spre deosebire de o prejudecată încă larg răspîndită, nu există o recunoaștere și o cunoaștere pură, naivă, a operei de artă,

asigurată prin acumulările filogenetice ale speciei umane, ca în cazul receptării frumosului natural. „Ochiul pur“ este doar un slogan al comodității și lipsei de instruire. Nivelul nostru de reeceptabili- tale estetică este în fapt *produsul socializării noastre*.

Așadar, în expunerea condițiilor teoretice și practice pe care trebuie să le îndeplinim pentru închegarea unui dialog optim cu arta contemporană va trebui să pornim de la specificitatea limbajului artistic, în general, și a celui modern, în special. Însăși caracterizarea structurii operei ca „limbaj” ne indică faptul că avem de-a face cu un lucru elaborat, cu un dat „artificial” a cărui înțelegere presupune învățarea prealabilă a „vocabularului”¹⁴, obișnuința cu contextul semiotic respectiv, în care este transpusă realitatea ce constituie tema operei. În contexte culturale diferite, semnificația unor semne, formal asemănătoare, diferă și ea. Astfel, spectatorul european este de obicei derutat în fața unui spectacol de teatru japonez, cu convențiile lui milenare, sau de bizara alcătuire a simbolurilor din plastica artei negre ; pentru un african, membru al comunității ce a dat naștere stilului „benin” de pildă, tablourile lui Rembrandt sau Rubens se prezintă la fel de enigmatice, de bizare ca și, să zicem, o simfonie de Wagner pentru urechea unii ins deprins doar cu melosul și structurile armonice ale muzicii orientale.

Această constatare trebuie să ne prevină de necesitatea unui relativism al aprecierilor noastre și să ne amintească de faptul că limbajul figurativ al artei

tradiționale — singurul pe care știe să-i descifreze majoritatea publicului — nu este și el decît un stil artistic între atîtea altele posibile. De aici incapacitatea de înțelegere și deci ezitarea în fața operelor de artă în care realitatea este altfel structurată decît după principiile simplei imitații, ca, de pildă, în pictura lui Țu- culescu sau în sculptura lui Brâncuși.

O anchetă făcută în rîndul vizitatorilor Muzeului de artă din Craiova, cu cîțiva ani în urmă, a pus în evidență faptul că pictorii preferați de publicul larg sînt Grigorescu, Andreescu, Luchian, Petrașcu etc. întrebăți însă *de ce* anume sau *ce* anume le-a plăcut în tablourile amintite subiecții au numit, de regulă, *obiectele*, respectiv frumusețea obiectelor identificate de ei în tablourile respective. Cută- ruia i-a plăcut *chipul* de față pictat de Luchian, altuia *carul cu boi* din tabloul lui Grigorescu sau pitorescul unei case pictate de Petrașcu. Nici unul nu s-a referit însă la *semnificația* pe care „subiectele” respective au avut-o pentru artiști și la modul în care această semnificație transpare artistic în operă. Ei nu s-au arătat preocupați dacă realitatea pe care reușiseră s-o „identifice” în tablou a suferit sau nu o transfigurare, dacă modul în care artistul a reflectat-o pune în evidență un stil și o viziune proprie, rezolvări și invenții formale și coloristice fericite, capabile să ne vorbească și despre peisajul spiritual al artistului nu doar despre cel exterior, folosit ca pretext. Căci spre a deveni fapt de artă și nu ilustrată colorată, un peisaj trebuie să fie, cum caracteriza Lucian Bl aga unele dintre pînzele lui Van Gogh, „*un suflet vă*

zut printr-un colț de natură“. Nepregătit să caute și să recunoască în tablou această semnificație a imaginii, spectatorul neinițiat va substitui compoziției de pe pânză amintirea imaginii reale a obiectului sau fenomenului respectiv, păstrat în memoria sa afectivă, fapt care face ca și cea mai plată redare a unui apus de soare sau a unui coș cu flori să poată declanșa o emoție. Privitorul respectiv o pune pe seama valorii artistice a operei și pleacă acasă liniștit, convins că a înțeles mesajul artistului, că a purtat un „dialog“ cu opera respectivă. Dar această emoție, ce aparține proiecției afective a unor imagini și stări ce l-au emoționat și pe care le-a perceput anterior în realitate, asupra obiectului de artă contemplat, are, în fapt, foarte puțin de-a face cu emoția estetică declanșată de trăirea autentică a operei ca *valoare*. Iar sentimentul acesta al valorii este declanșat nu atât de *ceea ce* se spune, cât de modul unic și personal *cum* se spune ceea ce artistul dorește să ne comunice. Dar acesta este un nivel al percepției estetice care se dezvăluie numai *văzului* (spiritualizat prin cultură) nu și simplei *priviri* mecanice, suficientă poate doar în fața tautologiei estetice a fenomenelor aparținând frumosului natural.

CONDIȚIA DIALOGULUI

Arta de a fi spectator presupune, fundamental, aptitudinea de a *dialoga*. Pentru că respectarea artistică nu este o stare pasivă, de așteptare și primire doar, în care informația curge într-un singur sens, pornind de la operă, ci un dialog în care

răspunsul partenerului este esențial pentru cristalizarea acelei stări subiective ce trebuie să rezulte din fiecare întâlnire eficientă între operă și o conștiință receptoare : *experiența estetică*.

Dar nu orice schimb de replici este un dialog. Există și încrucișări de replici ce trec unele pe lângă altele fără să se în- tîlnească și să se influențeze reciproc, ceea ce nu înseamnă de fapt decît contrapunerea a două monoloage. Or, dialogul este o conlucrare întru o idee și întru o simțire, o renaștere și îmbogățire spirituală reciprocă. Există însă oameni care nu pot dialoga din principiu, pentru că nu sînt în stare să asculte, nu-și pot urmări decît propriul flux interior de gîn- dire, dar nu să-i și coreleze cu al celuilalt. Pentru ei, replica partenerului este numai o pauză, o întrerupere, adeseori enervantă. În propriul discurs. Aceștia au șanse minime în fața artei. Fiindcă arta, deși ți se adresează și te solicită ca individualitate, în integralitatea personalității tale, presupune și o fază în care să te poți uita pe tine, să pui între paranteze toate preocupările și interesele tale practice, spre a te lăsa abstras în universul ei de revelații și trăiri ce ți-au fost pînă atunci necunoscute sau numai vag intuite. Cel ce caută în operă doar confirmarea și regăsirea propriilor sale stări anterioare, proporțiilor sale obsesii, ca într-o oglindă spirituală, ce returnează doar ce primește, nu vede în artă un partener de dialog de la care speră să afle ceva *nou*, ceva capabil să-i modifice perspective și atitudini de percepere a sinelui și a lumii. Și astfel, nici o experiență existențială capabilă să-i arunce în neliniștitoare con-

flicle cu sine însuși, modalitate sub Lila prin care se exercită efectul resurecțional cel mai de preț al artei — cel de dezmărginire spirituală. Căci fiecare avem propria noastră limită, și sondele cognitive ce ie putem arunca, prin proprie putere, dincolo de ea, sînt pentru cei mai mulți insuficiente. Arta și filosofia oferă în acest sens prilejul cel mai fast de a ne nega propria izolare și de a ne face părtași la comunicarea spirituală a omenirii, de a ne transforma din *indivizi* — unități biopsihice particulare, în *oameni* — ființe generice. În fața celui ce nu vrea să afle și nu cunoaște modestia de a întreba, arta rămîne mută și nu-i returnează, asemenea ecoului, decît propriile cuvinte. Drumul său spre artă se vădește atunci a fi urmat traiectoria unui cerc vicios, insul găsindu-se, la sfîrșit, exact în punctul de unde a pornit. O experiență ratată ! Dar, tocmai aceste experiențe îi generează pe murii indiferenți față de incitațiile artei, pe cei mai gălăgioși contestatari ai necesității și primordialității ei spirituale.

O altă cauză a ratării dialogului poate fi și aceea a necoincidenței semnificației pe care fiece partener o acordă termenilor și conceptelor utilizate în discuție. Nu în zadar pretindea Voltaire celor ce-l solicitau ca interlocutor : „Dacă *vrei să discuți cu mine, dejinește-ți termenii*”. Pentru ca procesul de comunicare între artistul contemporan și publicul său să nu se perturbe pînă la degenerarea într-un „dialog între surzi” artistul trebuie să-și definească și expliciteze termenii (fundamentele estetice) cu ajutorul cărora „discută” și să țină cont de

legile receptibilității mesajului ; celălalt interlocutor, spectatorul, va trebui să-și lase și el deoparte prejudecățile spre a încerca „să audă“ ce vrea să-i spună opera. A-și „defini termenii“ înseamnă, pentru el, a-și clarifica ce așteaptă de la artă, a-și înțelege și motiva nevoia de artă. Deci, începutul dialogului cu arta este marcat de încercarea de a elimina bariera neînțelegerii și a prejudecății întâlnite la spectatorul neinstruit. În domeniul artelor plastice, de pildă, o educație estetică indispensabilă îi va oferi spectatorului expunerea temeinică și logică a naturii artelor vizuale, capacitatea de a recunoaște interdependența dintre mijloace și scopuri în pictură, desen, gravură, sculptură și arhitectură. Obiectivul educației estetice vizează, așadar, pregătirea unor participanți în-- formați, conștienți! și sensibili la un dialog al cărui subiect este împlinirea nevoii omenești de satisfacții estetice.

Replica spectatorului începe acolo unde se oprește artistul. Semnificația Găsită de el în obiectul artistic depinde de opera de artă, dar ea depinde și de propria condiție intelectuală și emoțională a privitorului, ca și de abilitatea acestuia nu numai de a percepe, dar și de a „vedea“ opera aflată în fața ochilor săi. Totul ține de privire și de cultivarea ochiului, nu numai ca organ fiziologic, dar și spiritual. Cum observa' undeva Constantin Noica, „*există un ochi exterior și unul interior. Ochiul exterior merge pînă la exactitatea ultimă, cel interior încearcă să prindă, cu exactitate cu tot, însuși adevărul*“. Un mod inspirat de a spune că privirea pragma

tică sesizează cel mult materialitatea și deplinătatea formală a obiectului, dar numai văzul ne dezvăluie semnificația sa spirituală, adevărul său lăuntric, ascuns privirilor superficiale și grăbite. A câștiga un interlocutor pentru artă înseamnă să-i trezești „ochiul interior”¹¹. Și asta, într-o lume în care, datorită obsesiei scientizante, triumfă, pe linia exactității pur formale, ochiul exterior. Trăim în veacul unor producții semiartistice care, „*asemenea cinematografului cum observă Noica, — proiectînd intui în afară, cu exactitate, spunînd totul la suprafață, im lasă loc ochiului interior*”, singurul care *ne implică* în destinul obiectului astfel valorizat, făcîndu-ni-1 cofratern cu propriul nostru destin intelectual. Dar „trezirea” acestui ochi interior nu este nici spontană și nici înăscută. ci reprezintă rezultatul unui îndelung și repetat dialog cu arta, bazat pe exigență și încredere reciprocă, cu atît mai mult în condițiile artei contemporane unde receptarea mesajului este pîdită constant de neînțelegere și denaturări. De fapt, nici arta tradițională nu s-a bucurat, de la început, d? o înțelegere adecvată. Prin caracterul ei precumpănitor figurativ ea îngăduia însă unui număr mult mai mare de persoane' să aibă *iluzia* că o înțeleg. De aceea a omologa drept replică valabilă prima impresie a celor neinițiați la contactul lor cu arta modernă și a decreta pe baza derutei acestora „imposibilitatea comunicării” nu înseamnă decît a eluda condițiile complexe, clar necesare ce fac posibil dialogul. Aceasta nu înseamnă a refuza publicului larg dreptul de a se pronunța și de a-și exprima preferințele, ci

accentuează doar necesitatea de a-l aduce în situația să se pronunțe *in cunoștință de cauză*, deci în condițiile cunoașterii termenilor în care se discută. Dar, cum observa cunoscutul teoretician al pedagogiei artistice, J. E. Muller, „*e mai ușor să flatezi ignoranța decât să te străduiești s-o desființezi*”¹¹.

DE LA IGNORANȚĂ LA INIȚIERE

Eventuala ignoranță a unui ins ce nu reușește să intre într-o relație optimă cu arta constă nu atât în lipsa *informațiilor* despre opera, artistul și genul artistic a căror receptare i-au provocat dificultăți, cât mai ales în necunoașterea *condițiilor psiho-fizice* perceptuale, ce determină și fac posibile, în mod specific pentru fiecare artă, receptarea și înțelegerea mesajului artistic și astfel declanșarea comportamentului estetic. Ignorantul aflat în fața unei sculpturi sau picturi se bazează cel mai adesea pe convingerea că „citirea” unei opere de artă trebuie să fie o îndemânare naturală ce intervine în mod automat, o înzestrare egal distribuită între toți cei care posedă o vedere normală.

Cum observa Nathan Knobler în riguroasa lui carte dedicată condițiilor „dialogului vizual”, „*cu excepția orbului, perceperea artelor vizuale pare a nu pune probleme dificile, dar puține persoane cu vederea normală își dau seama cât de limitată le este în realitate percepția*”. O părere eronată, larg răspândită, este, de pildă, aceea că fiecare ins

vede aceeași lucru, că lumea, în felul cum ne este dată ea de simțuri, se prezintă egal pentru toți. Psihologia percepției a demonstrat însă că lucrurile nu stau așa, că obiectul și percepția pe care el o provoacă nu sînt identice. Nu numai că perceperea obiectului diferă sensibil de la individ la individ, în funcție de condiții pe care le vom prezenta ceva mai încolo, dar e posibil chiar ca aceeași persoană să aibă, în momente diferite, percepții diferite despre unul și același obiect. O modificare în propria experiență vizuală acumulată anterior sau o atitudine bazată pe o atenție mai conștientă și mai participativă poate schimba o percepție în asemenea măsură încît să producă o nouă viziune sau intuiție a obiectului.

Subliniind caracterul *dobîndit*, prin exercițiu și educație, al capacității de percepție adecvată a realității, psihologia a pus în evidență faptul că *la toate nivelurile de vîrstă percepția vizuală e rezultatul unui proces de învățare* și că *„omul are capacitatea de a-și modifica și perfecționa abilitatea perceptuală și de a dezvolta forme de percepție speciale”*. Creierul oricărui om cu vedere normală decodifică imaginea percepută pe baza unor „reguli ale vederii” însușite prin experiență. Individul nu este conștient că există astfel de reguli, el crede că vede și înțelege corect semnificația celor văzute „în mod firesc”. De fapt el a învățat un întreg set de reguli încă din timpul copilăriei. În perioada de creștere fiecare individ se confruntă cu o lume deja organizată sub forma unor structuri fizice și culturale specifice, pe

care învață să le recunoască și diferențieze prin diferite feluri de educație vizuală. Informația vizuală se combină cu alte date senzoriale (tactile, auditive etc.) și intră în interacțiune cu funcțiile emoționale și intelectuale ale creierului pentru a-i modela percepțiile. Pe măsură ce se maturizează, procesul perceptual lasă impresia că devine automat, individul nemaiconștientizând toate fazele desfășurării acestuia. Numai când este confruntat cu experiențe percepțuale speciale (de pildă, configurațiile cubiste sau cele nonfigurative, abstracte, ale picturii moderne) devine conștient de necesitatea unui efort spre a-și dezvolta capacități perceptive pe care nu le posedă. Pentru perceperea imaginilor figurative, familiare (identice obiectelor și semnelor obișnuite din activitatea cotidiană) ne putem baza pe deprinderi dezvoltate în primii ani ai copilăriei. Dar când ochiul educat pentru a percepe simbolurile vizuale obișnuite e confruntat cu pictura sau sculptura modernă, regulile ce guvernează perceperea unei imagini figurative, asemănătoare fotografiei, nu acționează spre a decodifica sensurile imaginii. Structurile specifice imaginilor cubismului sintetic din pictura lui Picasso, de pildă, nu pot fi înțelese dacă educarea vizuală a spectatorului s-a mărginit la aceea pretinsă de perceperea imaginilor de tip fotografic. Incoerența aparentă a unui tablou, precum, celebrul *Guernica* de Picasso, poate fi văzută ca o imagine coerentă doar de privitorul care a fost învățat să „citească” arta cubistă. Contactul repetat

cu acest gen de pictură poate duce la o formă de inițiere, de înțelegere, chiar și în lipsa unei educații teoretice. Și aceasta întrucât interpretarea imaginii e tributară în foarte mare măsură experienței acumulate a privitorului. Ga urmare, supus în mod regulat efectului unei opere de artă, privitorul va simți treptat o satisfacție sporită prin simpla familiarizare cu ceea ce vede, chiar fără un efort conștient de înțelegere. Dar spectatorul obișnuit, care nu este specialist, are rareori prilejul să examineze în mod repetat aceleași opere de artă, ce l-au derutat inițial, astfel încât acomodarea sa perceptuală și, corespunzător, schimbarea orizontului său de așteptare se produc foarte rar pe această cale. De aceea, nevoia de inițiere perceptuală trebuie să fie conștientizată și apoi susținută de receptori prin „an- trenament“. Cine dorește să-și extindă capacitatea de reacție la imagini artistice complexe și solicitante va trebui să se implice în ele cât mai complex cu putință, în pofida momentelor de disconfort ce pot apare în această perioadă. Motivația spectatorului ce caută totuși, cu perseverență, să intre în dialog cu arta modernă, conștient de efortul emoțional și intelectual pe care trebuie să-i depună, va consta în convingerea că are de-a face cu opere valoroase, care-l implică și-i presupun ca interlocutor și că satisfacțiile înțelegerii lor vor fi pe măsura efortului. Reușita dialogului său cu arta se bazează astfel nu numai pe inițierea sa perceptuală, ci și pe o serie de condiții marcate de o corespunzătoare *atitudine și orientare* receptivă, bazate

pe atenție, interes și respect pentru opera de artă. În și prin intermediul acestui *sistem de orientare estetică perceptivă*, se manifestă funcția activă, co- participativă, a spectatorului, „arta“ sa de a funcționa ca spectator. Pentru că, așa cum concluzionează în cartea amintită Nathan Knobler, „*educația și efortul cerute artistului pentru producerea operei lui impun adeseori o pregătire echivalentă în rindul publicului care dorește să reacționeze la ea. Artistul creator se află la începutul lanțului ce duce la experiența estetică, dar responsabilitatea lui ia sfârșit în atelier. În acest, punct se produce o deplasare a responsabilității, spectatorul fiind cel ce preia povara în continuare. Dacă e convins că educația sa perceptuală e pe măsura exigențelor impuse de artist, atunci poate discuta fără rezerve conținutul și valorile obiectelor din fața sa. Dacă nu, spectatorul serios poate reacționa numai la ceea ce consideră el că are semnificație ; numeroase tablouri și sculpturi îi vor rămâne enigmatice pînă cînd va fi pregătit să reacționeze în fața lor*“.

ORIZONTUL DE AȘTEPTARE

Un concept, preluat de teoreticianul și istoricul literar Hans Robert Jauss de la un filosof al științei, Karl Popper.. do- bîndește în contextul esteticii receptării o deosebită valoare euristică. Este vorba de *orizontul de așteptare*, termen prin care sînt numite așteptările publicului față de operă, așteptări prefigurate de influențele formative anterioare ale operei

re!or asimilate pînă atunci și în raport cu care artistul își construiește imaginea implicită a publicului său. Cu ajutorul acestui concept, istoria artei, în genere, și cea a literaturii, în special, conștientizează și mai pregnant rolul activ al publicului în încheierea eficientă a procesului de comunicare artistică. Departele de a fi doar un element pasiv receptorul, ce și-a însușit calitatea de spectator, dezvoltă el însuși o energie capabilă să facă istorie. Existența istorică a unei opere de artă nu este de conceput fără participarea activă a celor cărora le este destinată, deoarece abia prin mijlocirea lor opera intră — cum demonstrează Jauss — în continuitatea unei experiențe artistice în mișcare, în care se desfășoară trecerea permanentă de la simpla percepție la comprehensiunea critică : de la receptarea pasivă la cea activă ; de la normele estetice recunoscute la producția artistică ce le înlocuiește,

Existența orizontului de astentavp al spectatorului ne vrevine asupra faptului că opera ele artă nu este un obiect existent în sine și care se prezintă fiecărui spectator, în toate timpurile, sub una și aceeași înfățișare. Statutul ei este mai' curînd asemenea unei partituri, oferind la fiecare lectură o permanent, nouă rezonanță. Istoria artei constituie astfel un proces de receptare și creație artistică ce se desfășoară odată cu actualizarea operelor de artă, întîi prin transformarea lor în fapt de conștiință al spectatorilor, apoi prin intermediul criticului ce le studiază și, în sfîrșit, prin intermediul artistului, la rîndul său producător de

noi opere. Continuitatea istorică în care se înscrie fiecare nouă operă nu e totuna cu o succesiune de evenimente, de- eurgînd obiectiv și independent de observatorul ei. În momentul publicării sale, **Blestemul** arghezian și-a dezvăluit adevărata semnificație înnoitoare numai cititorilor capabili să citească această operă cîl gîr.dul la operele argheziene anterioare, putîndu-i astfel percepe nota particulară în comparație cu ele sau cu alte opere cunoscute și putînd astfel do-; bîndi o nouă scară de criterii cu care le vor judeca pe cele viitoare. Continuitatea coerentă a literaturii, ca și a artei* în genere, este mijlocită, cum subliniază Jauss, de orizontul de așteptare al experienței estetice acumulate de public, de criticii și autorii prezentului și posterității. Deci valoarea înnoitoare, revoluționară în plan artistic, a unei opere este direct proporțională cu „*efectul produs de ea în sistemul de referință obiectivabil al așteptărilor ce se constituie pentru fiecare operă în momentul istoric al apariției, ei din experiența prealabilă a genului artistic respectiv', din forma și tematica operelor anterior cunoscute și din opoziția, dintre limbajul artistic și cel practic*”. Ca orice experiență a prezentului, și experiența artistică, ce ia cunoștință pentru întîia oară de o operă pînă atunci necunoscută. *divune de „o preștiință, moment ce face parte din experiența însăși și pe baza căreia noul, de care luăm cunoștință devine cognoscibil, descifrabil în c o n- textul experienței deja acumulat e*”.

Orice operă de artă originală. înnoitoare. se caracterizează printr-o anumită

, „distanță estetică” față de orizontul de așteptare preexistent al publicului. Prin negarea unor experiențe familiare sau prin conștientizarea altora, înregistrate pentru întâia oară, receptarea acestei opere poate conduce către o schimbare a orizontului și, deci, spre o evoluție ascendentă a gustului și sensibilității estetice.

Distanța dintre orizontul de așteptare și operă, dintre ceea ce experiența estetică de până atunci oferă ca fiind familiar, pe de o parte, și schimbarea orizontului produsă odată cu receptarea noii opere, pe de altă parte, dă măsura valorii artistice înnoitoare a operei. Și invers, în măsura în care această „distanță” tinde spre zero, conștiința spectatorului nemaifiind constrinsă să se orienteze către orizontul unei experiențe încă necunoscute, opera va cantona în domeniul artei de consum. O „artă” ce nu pretinde vreo schimbare de orizont ci, dimpotrivă, se adaptează total așteptărilor conturate de orientările dominante ale gustului neevoluat, *„satisfăcînd dorinței de a vedea frumosul reprodus în tipare familiare, confirmînd sentimente binecunoscute, sancționînd dorințele publicului și mijlocînd delectarea acestuia pe seama unor experiențe neobișnuite, numite «senzații», iar cînd se pun probleme morale, rezolvîndu-le după rețete dinainte știute”* (Jauss).

Rămînînd în cadrul producției artistice curente, fiecare operă, indiferent de nivelul ei valoric, dispune de publicul său specific, social-istoric și cultural determinat. Fiecare artist este astfel

dependent de mediul, de concepțiile și de ideologia publicului respectiv, succesul operei sale depinzând de faptul dacă aceasta exprimă sau nu ceea ce așteaptă de la ea publicul, dacă ea confirmă orizontul lui de așteptare.

Dar, există opere înnoitoare care, în momentul apariției lor, nu pot fi raportate la vreun public specific, opere care contrariază în așa măsură orizontul fa-f miliar de așteptări artistice încât publicul lor nu se poate constitui decît treptat. Este cazul mai tuturor capodoperelor în calitatea lor de început de serie, de deschizătoare de noi perspective, adesea nebănuite pînă atunci. Ele au o valoare profund inovativă, statuînd noi principii de construcție și semnificație ale expresiei artistice. Prin apariția lor se impune instaurarea unei noi necesități interne, mai adecvate, prin conținut, intenționalității și voinței artistice îngrădită în libertatea ei de expresie de vechile norme și modalități creatoare devenite tradiționale și asimilate ca atare în orizontul de așteptare al publicului. Principala virtute formativă a capodoperei este, așadar, *efectul de dezmărginire* pe care îl exercită asupra orizontului de așteptare contemporan cu ea. În acest sens trebuie înțeleasă afirmația că, de regulă, capodopera nu se adresează unui public existent, unei sensibilități estetice și unui gust dat, ci își *crează și își formează publicul*, fiind prin aceasta principalul factor stimulator al progresului sensibilității estetice. Dacă n-ar fi așa și dacă ea n-ar reflecta decît nivelul curent al gustului și idealului estetic propriu orizontului de așteptare ce-i

precede apariția, asigurându-și astfel o accesibilitate imediată, dar facilă, istoria artei nu ar fi consemnat nici un progres în plan estetic și ideatic. Mai târziu, când noul orizont de așteptare prpvoca¹, de asimilarea capodoperei va dobîndi o recunoaștere și o răspîndire generală, puterea noii norme estetice propuse de ea se va manifesta prin aceea că publicul va trata operele ce s-au bucurat pînă atunci de succes ca învechite, retrăgîndu-le favoarea. Se petrece astfel un proces de *clasicizare a capodoperelor*, considerate inițial ca revoluționare și perturbatoare. Negați vita tea lor inițială' devine și ea, cu timpul, un truism și, transformîndu-se într-o așteptare banală, se integrează, la rîndul ei, în orizontul următoarei experiențe estetice. Frumusețea formală, consacrată și evidențiată, a capodoperelor anterioare, aparenta și de la sine înțeleasă lor „semnificație externă”⁻¹ le aduc, din punctul de vedere al esteticii receptării, în periculoasa vecinătate a artei de consum, delectabilă și ușor asimilabilă. Tocmai de aceea, revitalizarea lor impune efortul de a le interpreta în ^opozitie¹¹ cu modul în care au fost „citite” pînă atunci, corespunzător orizontului de așteptare inaugurat de capodoperele contemporaneității. Este ceea ce legitimează și solicită totodată mult discutata lectură (regizorală, dirijorală, interpretativă) neortodoxă, „eretică”, a clasicilor.

PREMISELE ACCESIBILITĂȚII

Efortul oricărui artist de a-și exprima individualitatea prin noi forme, care să

le contrazică pe cele ce au devenit loc comun, va face ca opera sa, cu cît este mai profund originală, să pară mai neașteptată, mai surprinzătoare și mai șocantă percepției curente. Astfel, în căutarea unor mijloace adecvate, capabile a echivala în expresie revelații existențiale proprii, artistul nu poate recurge la forme și simboluri golite de semnificație datorită lungii lor utilizări. El e obligat să găsească acele structuri formale capabile să-i individualizeze și să confere pregnanța necesară mesajului său. Dar, ocolind clișeul, deci forma *uzuală* de redare și simbolizare a unor idei, opera sa riscă să devină ambiguă și greu accesibilă. Și va intra astfel într-o contradicție temporară cu năzuința sa de a avea o audiență și o influență socială largă, ceea ce nu este posibil decît folosind imagini vizuale sau forme sonore și lexicale ce pot fi înțelese de un public cît mai numeros. Vorbim de o contradicție deoarece, așa cum observa și Nathan Knobler, **„nu e posibil să lărgești mijloacele de expresie și, simultan, să apelezi și la o audiență de masă. Apariția unor noi forme de comunicare aduce dificultăți de înțelegere, precum și posibile confuzii în interpretarea formelor simbolice** Noile forme de limbaj îi pot oferi artistului prilejul de a exprima mai pregnant conținutul ideatic al operei sale, dar îi vor restrînge totodată audiența, punîndu-1 în fața alternativei de a opta între o operă expresivă și un public larg.

Sigur că, orice artist care se respectă va căuta să țină seama de avertismentul formulat încă de Michelangelo. în baza experienței proprii :

„Aș îndrăzni să

afirm că un om nu poate atinge desăvârșirea dacă îi mulțumește pe ignoranți, iar mi pe cunoscătorii propriului său meșteșug, și dacă nu este «ciudat» sau «aparte» sau cum vreți să-i spuneți“. Dar accesibilitatea redusă a operelor ce — plasate în orizontul de așteptare curent — ne par a fi „ciudate¹¹ sau „aparte¹¹ nu este o fatalitate față de. care atât artistul, cât și spectatorul ar trebui să se resemneze. Pentru că accesibilitatea nu reprezintă o însușire intrinsecă a operei; ci un *raport* între operă și receptor, respectiv între nivelul de codificare al operei și nivelul de educație și formare estetică al contemplatorului. Rezultă de aici că gradul accesibilității, pentru, fiecă caz în parte, depinde de ambii termeni ai relației artist—spectator, și că orice schimbare survenită în timp, în nivelul de educație și sensibilitate estetică al publicului, reducînd gradul său de; „ignoranță¹¹, se reflectă în mod direct și asupra gradului de accesibilitate al unei opere. Accesibilitatea nu indică, așadar, o calitate sau o mărime *constantă*, imuabilă a operei, ci un proces cu caracter istoric, o *variabilă* relativă.

Uneori, accesibilitatea poate fi prejudiciată de defectele atenției, care pot interveni din nenumărate cauze în cursul] unei receptări neanimate într-adevăr de' voința de a înțelege, nebazate pe o riguroasă disciplină de pătrundere a semnificației operei. Alteori, gradul scăzut de accesibilitate al unei opere poate avea cauze mai profunde, și anume faptul că spiritualitatea spectatorului, modul său de a gândi, simți și trăi, formația sa culturală, gustul său personal sînt atât de îndepărtate și de deosebite de

cele care au condiționat apariția operei încît se instituie un fel de incompatibilitate și chiar de „antipatie”, care împiedică opera „să vorbească” sensibilității contemplatorului, făcînd procesul de receptare să eșueze. Dar toți acești factori personali amintiți, fiind în strînsă dependență de geneza personalității respective și de experiența de viață (inclusiv cea cu Hural-artistică) acumulată, au un caracter tranzitiv, evoluînd și schimbîndu-și conținutul odată cu evoluția individului. La maturitate sau la bătrînețe poate ca spectatorul să prezinte o cu totul altă personalitate la întîlnirea cu opera care, poate, în adolescență i s-a părut „de neînțeles”. Același proces este valabil și pentru viața, calculată în secole, a unei societăți sau a unui anumit tip de civilizație. Așa se face că opera lui Shakespeare, ignorată timp de secole, a devenit astăzi „contemporană” noastră, și că nenumărate alte opere au trebuit să aștepte decenii sau secole înainte de a găsi o privire care să știe să le vadă* cu adevărat (ca în cazul tragic al picturii lui Van Gogh, care nu și-a găsit, în timpul vieții pictorului decît un singur cumpărător). Numeroși spectatori au doborîndit, în sfîrșit, acces către o anumită operă doar după ce ani de experiență le-au transformat și îmbogățit spiritualitatea, le-au precizat și lărgit gustul.

Fără a-și schimba nimic din parametrii obiectivi, din trăsăturile structurii ei materiale, o operă se poate transforma astfel din „inaccesibilă” în „accesibilă”.

Acest lucru ne previne asupra faptului că nu trebuie să ne grăbim cu etichetările, demonstrînd că accesibilitatea re-

flectă un proces, o situație relațională tranzitivă și nu un dat imuabil al operei. Trăsătură ce decurge din caracterul acut personal al interpretării, evidențiat cu pertinență de Pareyson. Fiecare interpretare este mereu nouă și relevă mereu noi aspecte ale operei : în „întîlnirea” ce a avut loc între individualitatea lectorului și cea a operei a existat o comunicare adevărată, resimțită ca „accesibilitate” pentru că „opera a vorbit cui știa s-o interogheze mai bine și să-i înțeleagă glasul, ca și cum ea ar fi așteptat să fie interpretată într-un anumit fel pentru a răspunde, relevînd un aspect încă nezărit, ca și cum ea ar fi folosit față de cel căruia îi vorbea limbajul în care acesta putea s-o asculte mai bine⁽¹⁾. Dar opera nu se relevă tuturor și se ascunde de cei care nu se pricep s-o interogheze. De aceea, a lăsa doar în sarcina creatorului responsabilitatea pentru gradul de accesibilitate al operei sale dovedește neînțelegerea caracterului dialectic al acestui proces și estompează sarcinile și responsabilitatea ce revin în acest sens factorilor răspunzători de educația estetică a publicului larg.

Dar, această „educație” nu trebuie confundată cu „erudiția”, ci presupune înainte de toate cunoașterea sistemelor stilistice multilaterale ale semnelor artistice, cunoaștere ce permite receptorului să înțeleagă liber și ușor limbajul artelor respective. „Liber și ușor” semnifică aici faptul că nu avem de-a face cu o „dezlegare” pur rațională a mesajului, respectiv a informației estetice a operei, cu o descifrare a vreunui „rebus artistic”, ci cu o stăpînire a limbajului artei în-

tr-un asemenea grad, încât surprinderea semnificației semnelor și imaginilor artistice să aibă loc *inconștient și cu o naturalețe neconstrinsă*, asemănător modului în care receptăm o limbă bine cunoscută încă din copilărie, sau o limbă străină vorbită vreme îndelungată. Din această perspectivă devine clar pentru ce transformările „lexicului” și, respectiv, ale „gramaticii”⁴⁴ și „sintaxei” foimelor artistice determină la început impresia de inaccessibilitate a operei respective. Pe măsură însă ce publicul își însușește noile „norme”¹¹ ale limbajului artistic, operele respective dobândesc din ce în ce mai multă popularitate, liăminerea în urmă a nivelului receptării fală de noile descoperiri și experimente ale artei contemporane reprezintă un fenomen frecvent întâlnit în, istoria artei și este un stadiu inevitabil al dezvoltării dialectice a culturii artistice. Marx ne prevenea în acest sens că „*producția nu produce numai un obiect pentru subiect, ci și un subiect pentru obiectul respectiv*”¹.

Concluzia care se impune este că în artă „dificil” nu înseamnă și inaccesibil. Nu tot ceea ce nu este înțeles *Ut prima vedere* este și inaccesibil din pun; t do vedere estetic, ideatic sau psiho-fizic (depășind adică limitele pragurilor senzoriale ale organelor perceptive). Inacee- sibilitatea vizează doar *opacitatea* . de principiu, *obacurit.ut.oa* întâmplătoare sau deliberată a operei. De aceea trebuie înlăturată confuzia încă ades întâlnită între „accesibilitate”⁴¹ și *concesiile facile făcute gusturilor rudimentare*, în numele asigurării unui pretins caracter popular operelor respective.

De asemenea nu trebuie neglijat faptul că în cadrul procesului de comunicare artistică accesibilitatea constituie nu numai o problemă de *formă* artistică (privind configurația prea inovativă, neobișnuită, imprevizibilă, a unei opere sau a limbajului formal în care este codificat mesajul), ci și *una de conținut*. Cum sublinia Marcel Breazu, dacă opera de artă este purtătoarea unui mesaj aderent la problematica ideatică și emoțională a epocii, dificultățile inovației de limbaj vor fi mai ușor depășite, datorită unei motivații voliționale, bazate pe un interes acut al receptorului. Intuind în operă existența unui mesaj important ce îi este adresat și care îl implică, receptorul va accepta mai ușor efortul cerut de inițierea în limbajul și convențiile artei moderne.

CONDIȚIONĂRILE PERCEPȚIEI ESTETICE

Fiind condiția primară fără de care nu se poate instaura un comportament estetic, percepția senzorială prin care luăm cunoștință de obiectivitatea materială a operei de artă trebuie să îndeplinească o serie de condiții suplimentare față de ipostazele ei cotidiene obișnuite.

Astfel, în contextul contemplării estetice, percepția trebuie să fie susținută, în primul rînd, de o *atenție constantă și concentrată*. Simpla ștergere cu privirea a obiectului de artă ; simpla ascultare superficială și distributivă a unui discurs muzical nu sînt de ajuns pentru a se trece pragul de la o percepție obișnuită la una estetică, pentru a se realiza saltul

amintit de la a **privi** la a **vedea**. Pentru că, slujind interesele pragmatice ale acomodării noastre la solicitările mediului ambiant, percepția curentă, de zi cu zi, „nu vede și nu aude“ decît ceea ce este direct legat de interesele acestei acomodări. Sau doar ceea ce este șocant, neașteptat, neobișnuit și bătător la ochi. În cadrul comportamentului estetic subiectul se străduiește însă să perceapă caracteristicile definitorii ale obiectului ce ni se dezvăluie senzorial, să le conștientizeze și să le diferențieze valoric, fără a le neglija nici pe cele mai fine și mai ascunse. A percepe estetic înseamnă a **înțelege** ceea ce percepi și a fi în stare să diferențiezi perceputul în conformitate cu componentele și notele sale particulare.

În al doilea rînd, percepția estetică trebuie să se bazeze pe o senzație de **prospețime și acuitate a simțurilor**, ce exclude orice stare de oboseală și epuizare fizică sau nervoasă. Iată deci că, fapt nebănuit de mulți, și comportamentul estetic, nu numai cel sportiv, este favorizat de o condiție fizică bună, care să permită concentrarea senzorială cerută de percepția estetică și acea vivacitate a simțurilor ce contribuie direct, cum vom vedea ceva mai tîrziu, la asigurarea plăcerii estetice. De aceea, contemplarea estetică nu poate fi un fotoliu comod în care să ne odihnim după oboseala unei zile de muncă. În primul rînd pentru că receptarea artistică **este tot o activitate**, ce ne solicită complex, nu numai spiritual, ci și fizic, respectiv senzorial. Iată de ce, audiția muzicală doar ca simplu prilej de descărcare nervoasă; lectura ca formă de a mai uita grijile și necazurile

zilnice; contemplarea unui tablou ca simplă odihnă a privirii nu sînt, oricât de pozitiv, ar fi ecoul lor cenestezic, de- eie *mimări* ale percepției și contemplării estetice, ce ne oferă doar suprafața și exterioritatea operei de artă.

O mîhnire puternică, la fel ca și starea de suferință și îngrijorare datorate unei îmbolnăviri, reprezintă handicapuri receptive pe care nici o concentrare a atenției nu le va putea depăși. De asemenea, condiția satisfăcută prin simpla atenție nu trebuie confundată cu cea a vivacității simțurilor. Poli fi asaltat de griji și probleme colaterale și astfel blocat perceptiv, incapabil de a privi și asculta cu rigoare și totuși să-ți impui o atenție sporită în receptare. Și chiar și suportînd moleșeala oboselii, putem totuși reuși să ne încordăm o vreme vîzul și auzul și să ne menținem trează atenția perceptivă. Totuși acesta nu va fi un teren solid pentru contemplarea estetică. Ea este pe deplin realizabilă numai atunci cînd percepția senzorială este însoțită de o senzație generală de prospețime și vivacitate a simțurilor, de acuitate și potență senzorială, de forță și deschidere perceptivă..

Existența acestei prospețimi și acurateții perceptive poate să se manifeste și fără ca noi să fim conștienți de ea, ca atare. De pildă, în cazul așa-zisei „curiozități” receptive a turistului în dispoziție proprie călătoriilor, nu numai turistice, printre oameni și meleaguri noi, necunoscute, sau, prin contrast cu o stare anterioară de suferință sau neplăcere, se poate instala senzația unei adevărate renașteri a simțurilor noastre. Și dispoziția provocată

de intrarea în atmosfera solemnă a unui muzeu sau a unei săli de spectacol poate conferi văzului și auzului nostru o forță și o prospețime deosebite. Iată pentru ce, cadrul solemn, de sărbătoare și ceremonial ce trebuie să întâmpine contactul nostru cu arta nu reprezintă doar un factor extern, de decor și de lux gratuit, cum se mai consideră uneori, ci o condiție internă a declanșării acelei dispoziții spirituale ce mobilizează și potențează capacitățile noastre de percepție senzorială.

Mai trebuie amintită aici și o a treia condiție care, deși nu este indispensabilă, se dovedește totuși a favoriza în mod deosebit contemplarea estetică. Este vorba de *dorința, de aspirația expresă* de a resimți și percepe senzorial opera de artă. Ne simțim înclinați să privim arta, simțim că în prezența ei văzul și auzul ne produc plăcere. În orice desfășurare estetică suficient de vie, receptarea este însoțită de această aspirație perceptivă, de această dăruire *în* și orientare *spre* percepție. Și din acest punct de vedere ni se dezvăluie lipsa de temei a concepțiilor ce văd în contemplarea estetică o atitudine pasivă.

În concluzie, putem spune că percepția senzorială ce stă la baza comportamentului estetic al spectatorului se caracterizează printr-un înalt grad de atenție, printr-o anumită senzație de prospețime și vivacitate a simțurilor și prin asocierea unei aspirații precise spre percepția estetică.

ATENȚIA ȘI INTERESUL

Atenția constituie cea dintâi „*replică*”¹¹ pe care trebuie s-o dea spectatorul în încercarea sa de a înnoda un dialog cu opera

de artă. Pentru că simpla prezență în preajma sa a operelor de artă, la „înde-*mina*“ organelor sale de percepție senzorială, încă nu-l transformă, automat, într-un partener de dialog. Pentru aceasta este necesar, în primul rînd, ca el să-și focalizeze atenția *exclusiv* asupra operei, „decupînd-o“ astfel din contextul ambiental (audio-vizual) și acordînd prioritate funcției sale estetice. În acest sens, rama unui tablou, soclul unei statui, scena luminată desprinzîndu-se din întunericul sălii, au tocmai această menire, de a semnala individualitatea estetică a operei de artă în raport cu restul ambianței, pe care o izolează astfel supunînd-o integral atenției noastre. Spațiul socio-cultural în care ni se desfășoară existența este saturat de semne, dintre care multe cu valoare și funcție estetică, de la arhitectură, mobilier, monumente și statui la tablouri, fresce sau afișe. Atenția noastră distributivă le percepe în materialitatea lor (altfel ne-am ciocni de statui și ne-am izbi de garduri), dar ca pe un fapt secundar, cel mult de climat agreabil. De cîte ori nu ascultăm muzică adînciți într-o discuție, efectuînd diferite treburi casnice sau citind ! În acest caz opera muzicală, transmisă la radio sau, difuzată prin pickup sau magnetofon, rămîne la stadiul unui simplu *zgomot de mobilare*. La fel de pasiv poate fi receptat și mesajul vizual provenit de la diferitele opere de artă plastică aflate în încăperea în care ne aflăm, absorbiți însă de alte ocupații. Ba, preocupați de cîte ceva, ni se întîmplă uneori să citim chiar pagini întregi fără a le percepe totuși înțelesul. Situație în care operele respective sînt percepute ca simple elemente

de ambianță, ea și statuile ori monumentele pe lingă care trecem grăbiți, minăți de obiective practice. Din punctul de vedere al receptării estetice, aceste modalități de contact cu arta nu certifică nici un fel de valoare, ele neavînd asupra individului mai mult efect decît traficul străzii sau culoarea plafonului.

Atenția concentrată asupra operei provoacă, în sens invers, o inhibare a interesului și orientării receptorului spre celelalte fenomene și obiecte ale lumii înconjurătoare, însoțită de o restrîngere corespunzătoare a cîmpului conștiinței sale. Dacă atenția este numai fugară, nesușinută, atunci această inhibare se anulează rapid, iar procesul receptării se întrerupe, avînd loc o „întoarcere” a conștiinței la procesele vieții cotidiene.

Comentînd efectele acestei inhibiții declanșate de atenția spectatorului pentru operă, Tudor Vianu scria : *„Nu este cu puțință a mă apropia estetic de un obiect, dacă în prealabil nu elimin toate interesele practice de care este legat”*. Și, înaltă parte, : *„Această stingere a preocupărilor practice declanșează în spectator o stare ele pace lăuntrică... Cine nu se pricepe să facă liniște în sine nu poate auzi glasurile artei. Tumultul exterior le acoperă. Pacea sufletului le scoate în relief”*.

Iată pentru ce numai atenția concentrată asupra obiectului artistic, este capabilă să-i distingă pe acesta de fundalul neutru, transformîndu-l dintr-o posibilitate într-o realitate a experienței estetice, dintr-un *fapt de ambianță*, secundînd neagresiv o altă ocupație, în prilej de *participare* spirituală, acaparatoare și absorbantă, de autentic comportament estetic.

Atenția este, așadar, primul și principalul factor ce declanșează și pune în a- lertă „sistemul orientărilor artistice” care este creatorul climatului propice pentru dialogul cu arta. Orientarea specifică spre receptarea unei *opere* de artă începe a- tunci când individul vine la teatru, la concert sau într-o sală de expoziție pregătit și așteptându-se să aibă acolo o experiență estetică, să dobândească o impresie artistică și nu alte tipuri de trăiri sau emoții cotidiene.

Prezența acestui sistem de orientări (care sînt de natură hedonistă, comunicativă, cognitivă, axiologică și co-participativă) asigură și susține *interesat* și *respectul* necesar pentru înțelegerea adecvată a unei opere de artă. „Interesul” este acela ce asigură concentrarea receptorului asupra obiectului, împiedicînd ca acesta să se prezinte rigid și opac unei priviri distrase și grăbite, iar „respectul” menține opera de artă în independența și specificitatea ei, împiedicînd confundarea ei cu lucrurile materiale ale universului cotidian, cufundarea ei în fluxul continuu de senzații cotidiene, curente. Doar interesul este cel care știe să fixeze privirea pînă la a o face *întrebătoare* și numai respectul este cel care știe să o dirijeze pînă la a o face *pătrunzătoare*, atitudini fundamentale ale spiritului în dialogul cu opera de artă. Interesul îl face pe receptor capabil să interogheze forma asupra sensurilor și semnificațiilor ei ; respectul îl face capabil să o asculte și s-o interpreteze. Forma artistică se dezvoltă așadar numai unei orientări suscitade de interes și călăuzită de respect. De aceea orice întîlnire — cu atit

mai mult una deliberată, căutată — cu arta *implică solemnitatea unui ceremonial*. În sanctuarul artei se intră ca într-o catedrală, prin portalul reculegerii, nu ca într-un magazin de pălării. Numai așa poate fi depășit stadiul rudimentar al percepției formelor, percepție epuizată într-o privire grăbită și distrată aruncată asupra lucrurilor spre a surprinde doar aspectele ce pot servi anumitor scopuri practice. Doar blocarea acestei considerări instrumentale a formelor și obiectelor (fie în sens tehnic primar, fie ca simple mijloace de ordin publicitar, politic sau moral) face să se nască exclamația de uimire și bucurie în fața spectacolului intrinsec oferit de obiectul artistic.

Sigur că modalitățile de comportament și contemplare estetică prezentate mai sus se referă la forma lor deplină, ideală. În mod curent sînt rar întrunite toate aceste condiții, obiective și subiective, de a- ceea percepția estetică obișnuită se va abate mai mult sau mai puțin de la aceste prototipuri ideale, atingînd astfel un stadiu mult mai impur și mai puțin eficient. Obiecției că vizitarea unui muzeu de către publicul obișnuit, vizionarea unei piese de teatru sau lectura cotidiană satisfac arareori aceste condiții ale percepției și contemplării estetice, i se poate răspunde că : din punct de vedere estetic, ceea ce se petrece în cazul trecerii grăbite printr-un muzeu, în precipitate grupe turistice ; în timpul vizionării unei piese de teatru, la televizor, exclusiv pentru distracție și pe fondul zgomotelor și activității domestice ; sau a lecturii în tramvai, cu cotul vecinului proptit în ceafă — reprezintă numai

o insignifiantă apropiere de acest ideal. După cum, la fel de departe de el se situează și un comportament estetic aplatizat și amorfizat prin obișnuință. Tablourile ce atîrnă ani de zile pe pereții camerelor noastre, ariile de nenumărate ori ascultate, din *Carmen* sau din *Traviata*, nu mai sînt decît în prea mică măsură capabile să ne trezească atenția și interesul participativ, să asigure acea prospețime senzorială pe care se bazează percepția și contemplarea estetică. Dar ele se regăsesc și se contopesc, stimulîndu-se reciproc, în acel comportament estetic desfășurat cu sentimentul și emoția unei solemnități, a unei oficerii, motivate de aspirații estetice autentice și practicat cu totală dăruire.

SPECTATORUL — INSTAURATOR AL OBIECTULUI ESTETIC

În nici o etapă a procesului de receptare artistică rolul hotărîtor al publicului, responsabilitatea sa în desăvîrșirea și încheierea procesului de comunicare artistică nu devin atît de evidente ca în fenomenologia transpunerii operei de artă în obiect estetic.

Făcînd o distincție netă între *opera de artă*, ca premisă materială obiectivă a receptării și *obiectul estetic*, ca rezultat și corelat al experienței estetice a spectatorului, fenomenologia receptării, prin lucrările fundamentale ale lui Roman Ingarden și Mikel Dufrenne, surprinde în modul cel mai nuanțat dialectica raportului subiect-obiect și respectiv subiectiv-obiectiv în constituirea valorii estetice. Distincția amintită vizează faptul că în vreme ce opera de artă, în materialitatea

prezenței ei fizice, poate fi sesizată și în condițiile unei percepții care neglijează calitatea ei estetică (de pildă, când sesizăm prezența unei statui doar ca pe un obstacol în drumul nostru și o ocolim spre a nu ne izbi de ea) sau care încearcă să o înțeleagă și să o explice în loc de a o resimți (cazul demersului teoretico-analitic), obiectul estetic presupune perceperea operei de artă exclusiv din punct de vedere estetic, respectiv o percepere „pură” ce nu are alt scop decât propriul său obiect. Putem avea despre o operă de artă percepții imperfecte sau neîncheiate, fie datorită unor greșeli de execuție — în cazul unui solist, recitator sau actor necorespunzător — fie datorită unor conjuncturi nefavorabile : zgomot, lumină insuficientă, lipsă de informație și educație estetică a publicului, analfabetism etc. În toate aceste cazuri, datorită percepției neizbutite, deși opera de artă este prezentă ^ în materialitatea ei, ca dat obiectiv, apariția obiectului estetic, ca fapt de trăire subiectivă, este împiedicată.

Scopul percepției estetice nu este unul constatativ, ci unul *constituant* — ea își instituie obiectul; prin caracterul ei exemplar, îl face să apară. Deși se constituie pe baza materialității operei de artă, ca premisă indispensabilă a sa, obiectul estetic și opera de artă sînt entități distincte. Trebuie să aibă loc întâlnirea decisivă dintre opera de artă și percepția estetică pentru a lua naștere obiectul estetic. Distincția este evidentă și din punct de vedere ontologic. În vreme ce opera de artă reprezintă o entitate reală, existînd în lume ca un obiect material între altele, obiectul estetic este un dat ideal, el

există numai ca o reprezentare sau ca o semnificație în conștiința spectatorului.

Așadar, diferența constatată de Mikel Dufrenne între opera de artă și obiectul estetic rezidă în aceea că „*opera de artă poate fi considerată cu un simplu lucru, ca obiect al unei percepții și al unei reflecții care o disting de alte lucruri fără să-i acorda însă un tratament special; dar în același timp ea poate deveni și obiectul unei percepții estetice, singura care îi conferă statutul specific : tabloul de pe peretele camerei mele este un simplu lucru pentru cel care efectuează mutări, și obiect estetic pentru amatorul de pictură; el este și una și alta, dar succesiv, pentru expertul care îl restaurează, în același fel, un copac este lucru pentru tăietorul de lemne și obiect estetic pentru cel care, plimbându-se, îl contemplă în toată splendoarea sa*”.

Reluând demonstrația în sens contrar, vom spune că opera de artă este ceea ce rămâne din obiectul estetic când acesta nu este perceput, incluzându-l totuși în ea ca o permanentă posibilitate ce nu așteaptă decât percepția aderentă, ochiul expert și pasionat al iubitorului de artă. „*Afirmăm deci — scrie Dufrenne — că opera nu are decât o existență virtuală sau abstractă, existența unui sistem de semne încărcat cu sensibilitate, fapt care permite viitoarea reprezentare... Arun- cându-și privirea asupra obiectului, spectatorul însuși va construi această reprezentare, scoțind la lumină sensibilitatea care doarme în el. Ceea ce artistul a creat nu este încă în întregime obiect estetic, ci numai posibilitatea oferită obiectului de a fi, atunci când sensibilul, prin*

privire, este recunoscut ca atare. Obiectul creat de artist nu doborîndește o existență proprie și specifică decât prin cîlăborarea cu spectatorul“.

Ochiul unui spectator avizat va interoga opera în raport cu percepția pe care o suscită. Ea nu va putea fi reperată ca operă de artă, printre celelalte lucruri ordinare ce o înconjură, decât în măsurii în care știm că ea solicită această percepție, în vreme ce, de pildă, un indicator de circulație, un afiș publicitar sau cușca ciinelui din curte nu o presupun și nu o declanșează. Deci vocația operei de artă este aceea de a transcede spre obiectul estetic, singura ipostază în care atinge plenitudinea ființei sale. Sigur că o percepție și, ca atare, o reprezentare inadecvată nu compromit în principiu valoarea latentă, ca posibilitate, a operei de artă. Pentru operă perceperea ei nu este decât ocazia de a se manifesta în mod specific. Deși spectatorul și opera de artă se află față în față, obiectul estetic poate întîrzi să apară. De pildă cînd, oprit în fața unui tablou, privitorul este atent mai mult la arhitectura sălii de expoziție sau la ce discută cei din preajmă sau cînd folosește acest răgaz pentru a-și lăsa gândurile să fugă la cine știe ce întîmplare trecută. Opera de artă își pierde sensul specific de îndată ce obiectul estetic pe care îl poate genera nu este recunoscut sau e ignorat. Deci numai în momentul în care spectatorul se decide să aparțină în întregime operei, urmînd o percepție ce nu-și propune să fie altceva decât percepție, opera îi va apărea ca obiect estetic. Două sînt, așadar, condițiile ce per

mit apariția obiectului estetic : prezența fizică deplină și efectivă a operei de artă și prezența unui spectator cu o percepție avizată și orientată exclusiv spre respectiva operă.

Această importanță decisivă a percepției adecvate a receptorului pentru nașterea obiectului estetic explică și polivalența și istoricitatea ecoului operelor de artă, mecanismul ce face ca opere ignorate timp de secole să treacă deodată în avanscena atenției noastre, chemate la rampă de o sensibilitate estetică și de o privire eliberate de prejudecăți și canoane perturbatoare. Această resurrecție perceptivă este capabilă să aducă operele de artă ale trecutului sub unghiul revelator al unei percepții pe care contemporanii lor n-au fost probabil capabili să le-o acorde spre a le converti în obiecte estetice. Tot astfel se explică de ce, uneori, opere de artă cu un valoros mesaj ideatic, profund angajate social și ideologic, nu au totdeauna efectul formativ pe care ne-am aștepta să-i aibă. O percepție needucată estetic, grăbită și superficială, le împiedică adesea să genereze obiectul estetic, singurul care, prin impactul emoțional asupra spectatorului, poate avea asupra lui o influență decisivă.

IMPORTANȚA GUSTULUI

Intrucât actul receptării este izomorf celui de creație, înseamnă că *gustul* spectatorului deține și el o componentă creatoare, bazată pe anumite înclinații înnăscute. Acestea pot fi dezvoltate prin educație sau atrofiate prin neglijare, orientate în-

tr-o direcție sau alta, dar fundamentul lor psihologic este dat de structura specifică a individului.

Ca principal organ de pătrundere în universul estetic al operei (și nu ca un criteriu de judecată) gustul reprezintă prima condiție, prima treaptă subiectivă ce poartă spre declanșarea trăirii estetice și ca atare spre constituirea obiectului estetic. În echivalența dintre creație și receptare, gustul poate fi interpretat drept replica izomorfă a talentului.

Structura psihologică internă a gustului estetic reprezintă încă o problemă la fel de controversată, de neclară ca și cea a talentului. Cu toate acestea, în tratatele de specialitate a fost adoptată o definiție funcțională a gustului, ca facultate de a discerne spontan 'mire ceea ce este frumos și urât, expi'esiv sau neutru din punct de vedere estetic. În general, gustul exprimă subiectivitatea în ceea ce are mai temerar și totodată mai arbitrar în înclinațiile și preferințele sale. Dar un gust va fi considerat cu atât mai evoluat, mai rafinat cu cât va fi mai deschis și comprehensiv, mai maleabil și mai puțin exclusivist. Caracteristica ce-l transformă într-un factor pozitiv al receptării este adecvarea sa la obiect, capacitatea de a descifra mesajul operei, de a „citi“ limbajul ei specific. Gustul este cel care ne permite să intrăm în comunicație cu opera „dincolo de orice știință și de orice tehnică”, după cum scrie Mikel Dufrenne. Prin gust spectatorul se înalță la ceea ce este universul în natura umană : „dacă nu capacitatea de a constitui obiectul estetic, cel puțin aceea de a-l justifica, de a-l recunoaște, puțină prin

care judecata de gust este susceptibilă să se ridice la universalitate". Un asemenea gust evoluat este capabil să se orienteze și să-și manifeste preferințele dincolo de prejudecăți și *parti-pris*-uri. Gradul de universalizare a gustului se exprimă prin libertatea față de canoane și prejudecăți, față de tirania modei, în sensul unei depline adecvări la personalitatea *autentică* a receptorului.

De aceea, un pas înainte în înțelegerea dialecticii subiectiv-obiectiv în medul de exteriorizare a gustului îl reprezintă distingerea între două sensuri, mai bine zis *între două condiționări diferite ale libertății gustului*, ce fac ca dictonul „*de gustibus et coloribus non disputandum*” să fie și să nu fie justificat, după unghiul de abordare al chestiunii.

Primul sens în care se vorbește de libertatea gustului ar fi acela că individul are dreptul de a-și exprima *orice* preferință subiectivă și de a selecta din universul estetic orice aspect consideră valoros. *Libertatea gustului se exercită aici asupra raportului subiect—obiect*. De obicei *această* accepție este cea contestată, cea „pusă în discuție”. Pe nedrept însă, cum vom vedea, deoarece libertatea aceasta are ca premisă obligatorie realizarea celui alt sens al libertății gustului, și anume : înțelegerea libertății ca autenticitate a gustului, respectiv drept capacitate a gustului de a reflecta, liber de tutela oricărei autorități, de prejudecata ori de presiunea unor influențe străine neconștientizate (și ca atare necenzurate), necesitățile și preferințele autentice ale unei personalități bine individualizate, educate corespunzător. În această ipostază liber

tatea se referă la *raportul intersubiediv dintre individ și individ sau individ și colectivitate*.

Odată asigurată libertatea gustului ca autenticitate, cealaltă formă de libertate a sa, cea de raportare preferențială la obiect, se plasează automat *deasupra oricărei dispute*, el exprimând *temperamentul estetic* al individului, după fericita formulare a lui Tudor Vianu.

Discuția are sens, deci, doar la acest al doilea nivel, al *autenticității* sau *inautenticității* gustului, *contestabilă fiind numai preluarea de libertate a unui gust încă neliber în conținut*, tribut ar ignoranței, autotismelor ori sloganurilor modei. Numai un gust eliberat de influențe străine, *deformatoare* (pentru că nu orice influențe sînt de înlăturat, gustul neformându-se pe loc gol) poate revendica o libertate de expresie „dincolo de orice discuție”, deoarece, în oricare dintre preferințele exprimate, el nu va oscila între valoare și nonvaloare, ci va disocia doar nuanțe și tipuri preferate, *la același nivel de exigență valorică ridicată*. Aici, într-adevăr, n-are sens să mai discutăm legitimitatea unei preferințe sau a alteia deoarece varietatea lor exprimă, în mod firesc, necesara diversitate tipologică, infinită, a sensibilității și spiritualității umane. Un gust evoluat nu trebuie să se justifice (deși o poate face), întrucît el *va prefera o anumită operă* dintr-o serie de opere meritorii, dar nu va denigra o valoare. Nocivitatea prostului gust vine însă tocmai din plasarea sa consecventă la subsolul ierarhiei valorice și din pretenția intolerantă de a ridica preferințele sale la rangul de unic criteriu valabil. Gustul

cultivat e sceptic și prudent ; prostul gust n-are dubii, e infatuat și obtuz. A-i pune în discuție preferințele este legitim și necesar.

ACCESUL LA EMOȚIE

Emoția artistică se constituie în actul receptării ca rezultat a bunei funcționări a percepției și orientării artistice ca și a gustului, reprezentând transformarea reacțiilor perceptive, exprimate prin formele elementare ale facultăților afective, în modificări corelative care dezvăluie unitatea obiectului cu sensibilitatea. În planul trăirilor subiective, emoția ține de componenta hedonistă a orientării estetice, fiind expresia acelei *satisfacții* prilejuite de obiectul estetic, ca rezultat al unei cunoașteri care îmbogățește psihicul prin dezvoltarea activă și organizată a imaginarului.

Majoritatea abordărilor teoretice ale emoției — consemnate de istoria esteticii

— au căutat rădăcinile psihofizice constitutive pentru formele ei expresive și a- testă o tratare psihologizantă. În genere, două au fost principalele tipuri de soluționare a problemei emoției :

Prima pornește de la constatarea că orice influență hotărâtoare a lumii exterioare are ca rezultat o anumită acțiune senzorial-morală, cum spune Goethe, o dispoziție, o impresie emoțională, considerată de unii psihologi (B. Christiansen) drept tonusul emoțional al senzației. Astfel, de pildă, culoarea albastră ne-ar liniști, în vreme ce culoarea galbenă ar avea un efect incitant. După opinia lui

Christiansen, aria are la bază asemenea reacții, asemenea dispoziții emoționale, iar întreaga estetică poate fi reprezentată după următoarea schemă : obiectul de artă se compune din diferite părți, cuprinzând impresiile materialului, ale lucrului, ale formei, cu totul deosebite în sine, dar care au comun faptul că fiecărui element îi corespunde un anumit tonus emoțional, iar „*materialul lucrului și forma nu intră direct în componența obiectului estetic, ci prin elementele emoționale pe care le provoacă*” elemente ce se pot contopi într-un tot alcătuind obiectul estetic. Reacția estetică ar aminti astfel interpretarea unei piese la pian : fiecare element component al operei de artă pare să lovească clapa senzorială corespunzătoare a organismului nostru, provocând drept răspuns tonusul emoțional, iar reacția estetică în ansamblul ei ar fi dată de aceste impresii emoționale care se nasc ca răspuns la actul lovirii clapelor.!

Rezultă că, într-o operă de artă, nici un element nu prezintă importanță în sine, toate fiind aidoma clapelor. Ceea ce prezintă importanță este reacția emoțională pe care ne-o provoacă.

Caracterul mecanicist al acestei teorii este evident și — cum observă Vîgotski

— ea este incapabilă să rezolve problema reacției *specific* artistice, fie și pentru faptul că haloul emoțional al oricărei impresii apare foarte palid în comparație cu efectele foarte puternice care intră în alcătuirea reacției, respectiv a trăirii artistice. Pe baza acestei teorii nu putem explica saltul hotărâtor prin care arta ajunge — prin intermediul tonusului emoțional al elementelor — la împlini

rea unor predispoziții și orientări majore ale psihicului nostru.

A doua direcție, diametral opusă, și cu rezultate mult mai fructuoase, este cea cunoscută sub numele de *teoria empatiei* („*Einjhlung*“), originară în filosofia lui Herder și dusă la maximă dezvoltare în lucrările lui Vischer și Lipps. Conform acestei teorii nu arta provoacă în noi emoții, așa cum clapele pianului dau naștere sunetelor, ci invers, noi sîntem cei care, din sinea noastră, introducem în opera de artă, îi imprimăm, diferite emoții care ne sînt proprii în momentul receptării. „Prin însăși factura sa — scrie Vischer — sufletul nostru se introduce pe de-a întregul în fenomene ale naturii înconjurătoare sau în forme create de către om, atribuind acestor fenomene, care nu au nimic comun cu vreo expresie, anumite stări *de spirit*, prin intermediul actului involuntar și inconștient, și trecînd împreună cu dispoziția sa în obiect. Acest împrumut, această introducere, această empatie a sufletului în forme neînsuflețite este, de fapt, ceea ce preocupă în primul rînd estetica“. Din punct de vedere obiectiv, empatia este, așadar, reacția, răspunsul emoțional la excitația fiziologică neutră. Reacție prin care spectatorul introduce propriile sale sentimente în obiect, cu o asemenea feroare în- cît în timpul contemplației estetice nu mai are conștiința împrumutului efectuat.

Viciul comun ambelor teorii este acela că ele nu oferă criteriul pentru a deosebi trăirea estetică de orice percepție în general, fără legătură cu arta. Empatia, de pildă, reprezintă, în fapt, o componen-

lă generală, nelipsită niciodată din percepțiile noastre senzoriale și, de aceea, nu poate avea nici o semnificație specifică din punct de vedere estetic.

Problema fundamentală a psihologiei artei — în ceea ce privește procesul receptării artistice — constă astfel în capacitatea de a delimita și defini *emoția artistică* întâi în raport cu *emoțiile practice* ale existenței cotidiene și apoi în raport cu celelalte emoții *general-estetice* implicate în atitudinea estetică a omului față de realitate, în genere.

Unul dintre principalii reprezentanți ai psihologiei contemporane a artei — Vi-gotski — vede soluția în analiza relației dintre *emoție și fantezie*, pe calea deschisă de cercetările asupra fanteziei, datorate, unor psihologi ca Meinong, Zeller, Maier ș.a. „Acest atribut misterios, — scrie el — *ce deosebește emoția artistică de o emoție obișnuită, trebuie înțeles, cred, în sensul că este vorba de aceeași emoție, dar..care se rezolvă prin intermediul unei activități deosebit de intense a fanteziei*“. Prin urmare, emoția artistică nu se mai exprimă atât prin reacțiile mimice, pantomimice, secretorii, somatice ale organismului nostru, cât și prin intermediul fanteziei noastre. Izolarea, care așa cum am văzut în paragraful dedicat constituirii obiectului estetic, este o condiție necesară a trăirii estetice, nu înseamnă însă fond decât delimitarea excitantului estetic de toate celelalte categorii de excitații, deoarece numai astfel se asigură rezolvarea pur centrală (în scoarța cerebrală) a efectelor provocate de artă, împiedicându-se manifestarea lor prin acțiuni externe. Spre deosebire de emoțiile

curente, cea artistică nu-și găsește o expresie directă în vreo acțiune somatică, rezumându-se la *activismul spiritual*. Astfel, inhibarea manifestărilor motrice, exterioare, constituie simptomul caracteristic al emoției artistice, care își menține totuși o forță excepțională în plan intelectual-spiritual. În acest sens, Vigotski consideră arta drept „*emoția contrară sau emoția care se rezolvă cu preponderență în scoarța cerebrală*”. Emoțiile artei sînt niște emoții ale intelectului. În loc să se manifeste prin strîngere de pumni sau prin tremurul mușchilor, ele își găsesc rezolvarea mai ales în imaginile fanteziei.

Recapitulînd, putem spune că baza reacțiilor estetice, emoționale o constituie afectele provocate de artă, pe care spectatorul le trăiește cu forță și autenticitate, dar care își află descărcarea în activitatea fanteziei, inerentă oricărei receptări artistice. Datorită acestei descărcări centrale, aspectul motrice, exterior al afectului este considerabil inhibat și oprimat, ceea ce ne dă impresia trăirii unor emoții efemere.

Una din trăsăturile primordiale ale artei este aceea că ea trezește în spectator afecte orientate în direcții opuse, înfrîmînd, datorită principiului antitezei, expresia motrice proprie emoțiilor curente și provocînd ciocnirea unor impulsuri opuse prin care dizolvă afectele conținutului, afectele formei și duce la descărcarea explozivă a energiei nervoase. Emoția artistică îndeplinește astfel o funcție cathartică semnalată și de terapia și psihologia medicală.

Sublinierea legăturii dintre emoția artistică și fantezie a pus în evidență rolul

fundamental deținut de intelect în constituirea emoției artistice. Sesizând și el specificitatea acestei trăsături, Tudor Via- nu nota că „*emoția estetică nu este o stare de afectivitate pură, ci se împletește fi-se sprijină pe un schelet de numeroase acte intelectuale... Răsunetul afectiv al operei de artă se însoțește de fapt cu o complicată rețea de fapte intelectuale. Emoția declanșată de o operă de artă în contextul experienței estetice crește în măsura lucidității cu care o stăpânim in- telectualmente, înțelegind-o în profunzimea ei ideatică și în alcătuirea ei speri' fică*”.

Contribuțiile mai noi, datorate în special esteticii fenomenologice (M. Dufrenne), pun și ele accentul pe caracterul „gîndi- tor” al simțirii estetice, emoția devenind evidență a acestei simțiri în depășirea cantitativului (prezența sensibi’ă care atestă realitatea obiectului) în cali’tativ (plenitudinea sensibilului care atestă frumusețea obiectului).

Vedem în acest mod de înțelegere a emoției artistice un argument științific hotărîtor împotriva concepțiilor despre? caracterul eminentemente irațional al actului de creație și receptare artistică, despre ca- racterul automat: si spontan, de esență inefabilă (ba, în unele teorii, chiar „mistică”¹¹) a înrîuririi exercitate de artă asupra conștiinței noastre. Psihologia artei a demonstrat că emoția artistică nu este rezultatul unui proces spontan, scăpat de „cenzura intelectului”, si că receptarea implică un dialog între parteneri *egali* și *lucizi*.

În cadrul experienței estetice a spectatorului constelația trăirilor emoționale

este, desigur, mult mai complexă. Deși deține rolul precumpănitor, emoția estetică nu se manifestă niciodată „în nuce” și într-un mod atât de izolat precum acela în care, din motive demonstrative, l-am prezentat mai sus. În fapt, trăirea artei, ca și trăirea realității concrete, nu se bazează pe o unică activitate emoțională, ci declanșează, adiacent, o multitudine de afecte ce determină așa-zisa „impuritate și eterogenitate” a trăirii artistice, reflex al însăși „impurității” ontologice a operei. Emoția artistică nu se produce singură, ci în conexiune cu alte emoții practice, cu afecte ce pot fi trezite nu numai de artă, dar și de împrejurări cotidiene. *„Există în decursul operei artistice — scrie Tudor Vianu senzații, sentimente, idei sau acte ale spiritului, dependente de calitatea estetică a operei. Dar sînt tot alîtea elemente ale vieții sufletești pe care, deși opera le pune în mișcare, nu pot fi considerate ca estetice de vreme ce ele pot fi trăite și în împrejurări practice ale vieții”*. Putem distinge astfel în reacția afectivă globală, provocată de operă, un prim strat de „emoții elementare”¹¹ rezultat din proiecția în conștiință a unor modificări organice la nivelul sistemului vegetativ. Ele n-au însă nimic specific în ele. Pentru că „zguduiți”¹, „înălțați” sau „înfiorați” putem fi nu numai la o operă de artă, dar și în alte circumstanțe. Acestea sînt de regulă emoțiile pe care spectato - rii neavizați le resimt în fața unei opere de artă figurativă — în prezența unui chip frumos, a unui apus de soare, a unui car cu boi etc. — convinși că, întrucit „i-a emoționat”, au înțeles semnificația estetică a operei respective. Dar, printr-a

asemenea reacție, nespecifică, ce nu ajunge la *emoția artistică* autentică, nu se poate declanșa experiența estetică și nu se constituie deci nici „obiectul estetic”⁴⁴ respectiv. Pe nedistingerea dintre aceste două categorii de afecte declanșate de artă se bazează și convingerea eronată că „marea artă” poate fi „înțeleasă”⁴⁴ și ca atare „înfrumusețe” profund pe oricine, în mod spontan, fără a fi necesară nici o pregătire, nici o educare estetică prealabilă. Dar foarte puțini dintre cei care „au trăit o emoție autentică”⁴⁴ în fața unei păduri pictate de Andreescu sau a unei poezii de dragoste de Eminescu au ajuns în fapt la o autentică *emoție artistică*, la complexul de orientări și reacții *specifice* presupuse de o reală experiență estetică, respectiv de calitatea estetică, unică și originală a operei respective. De aici și dificultatea majorității publicului neinițiat de a „resimți” ceva în fața unei opere moderne” de îndată ce stratul narativ, anecdotic, al operei a fost eludat, de îndată ce abstracțiunea atinge forme de expresie ce nu mai evocă în mod direct situații și procese existențiale cotidiene și, ca atare, nici nu declanșează acel prim strat de „emoții elementare”⁴⁴ extra-estetice. Devine astfel necesară, în orice analiză a reacției spectatorului, distingerea dintre efectul direct și specific al artei și efectul ei secund sau auxiliar, dintre acțiune și consecință.

DREPTUL LA PLĂCERE

Dreptul la desfătarea estetică în toată complexitatea ei, de la plăcerea senzorială ce însoțește perceperea aspectelor

formal-materiale ale operei și prima _ a bucuria spirituală datorată accesului la bogăția ei de idei, constituie una dintre cele mai universale și mai legitime pretenții ale publicului în raport cu arta. Pentru că, indiferent de ceea ce vor susține teoreticienii ascezei și negativității estetice, cea mai veche și constantă motivație a contactului cu arta o constituie, pentru publicul larg, *desfătarea estetică*. Și asta deoarece o receptare estetică adecvată duce cu necesitate la un sentiment de puternică delectare estetică ce răsplătește și confirmă eforturile perceptive, investiția de atenție, imaginație și creativitate a spectatorului. Contactul cu arta autentică a însemnat întotdeauna pentru spectator declanșarea acelui impuls afectiv capabil să aducă la incandescență toate fibrele știute și neștiute ale sensibilității, să declanșeze acea plăcere superioară și elevată, ce nu este nici unicul și, poate, nici cel mai important efect spiritual al artei, dar în lipsa căruia orice operă rămnă mută, incapabilă să-și îndeplinească celelalte funcții și meniri. Doar raportarea teoretico-analitică asupra operei, care nu se înscrie în tipurile de comportament estetic, ci este un demers cognitiv, de tip științific, se poate lipsi de desfătare, ba chiar o ocolește deliberat, pentru a se putea ridica la nivelul mai înalt al reflexiei asupra artei. Numai că arta a fost creată nu în primul rând ca obiect de studiu teoretic pentru specialiști, ci tocmai pentru a însufleți și emoționa, pentru a bucura spiritul ce a învățat să-și iasă în întâmpinare. Și acest drept legitim al spectatorului la bucuria artistică, la plăcerea oferită de

arta autentică, se cuvine reafirmat cu atât mai răspicat astăzi, cînd o parte însemnată a creației artistice contemporane tinde spre o celebrizare și o incifrare excesivă a operei, spre transformarea receptării artistice nu într-un act de contopire emoțională cu opera, ci de distanțare, de obiectivare și dezbattere, la rece, a unui rebus lingvistic și formal. Singura experiență estetică ce pare a fi demnă de luat în seamă de către adepții acestei orientări estetice începe abia acolo unde încetează atitudinea de contemplare și desfătare, blamată ca simplă formă de conștiință eronată a unei culturi de consum.

În acest context, cei ce îndrăznesc, astăzi, să utilizeze termenul de *plăcere* sau *desfătare* spre a-și caracteriza raporturile cu arta sînt socotiți a fi niște robi ai trebuințelor de consum și ai *kitsch*-ului. Desfătarea estetică este astfel unanim disprețuită ca fiind tributară unei culturi burgheze, filistine, ca instanță sentimentală sau utopică opusă distanțării, iar în estetica actuală, de pildă la Adorno, o regăsim ca prototip al snobismului ce situează arta în vecinătatea bucătăriei sau pornografiei. Plăcerea estetică n-ar constitui, astfel, decît „o reacție burgheză la spiritualizarea artei, o premisă a industriei culturale a prezentului, aservită intereselor hegenomice disimulate și satisfacerii prin surogate a trebuințelor lor manipulate”. Iar în deceniile imediat următoare celui de-al doilea război mondial, arta de avangardă a contribuit la orientarea artei spre asceză, împotriva opulenței societății de consum, încercînd să o facă „nedigerabilă” pentru burghezul o

bișnuit, dar astfel opacă totodată și unei întinse mase de spectatori, aflați dincoace de sfera specialiștilor.

Această poziție ce sacrifică experiența estetică primară în favoarea unei receptări „distanțate”, proprie perspectivei științifice asupra artei, a găsit însă în ultimii ani oponenți pe cât de autorizați pe atât de convingători. Hans Robert Jauss în *Apologie cler ästhetischen Erjcthrung* (1972) și Roland Barthes în *Le plaisir du texte* (1977), s-au angajat în favoarea reabilitării plăcerii estetice. Ei au respins de la bun început suspiciunea panideo-logică, după care orice satisfacție estetică n-ar fi decît un instrument de manevrare a publicului de către clasele sau instanțele politice dominante. S-au pus astfel bazele unei estetici moderne a receptării, bazată pe „plăcerea contemplatorului în care se accentuează rolul activ al spectatorului într-un comportament estetic autentic, în care „*activitatea sa imaginativă, comparativă și creatoare de sens sînt singurele în măsură să constituie surse ale plăcerii*”.

Distincția amintită între un comportament estetic autentic și unul inautentic, prelungește de fapt distincția obligatorie, dar arareori operată sau conștientizată, între plăcerea *specific estetică* și celelalte categorii ale plăcerii senzoriale caracterizate prin abandonul senzorial nemijlocit al eului în fața unui anumit obiect sau al unui complex de senzații. Este necesar deci să fie formulate cu claritate criteriile acestei disocieri.

Dar, are vreo importanță toată această analiză teoretică a specificului plăcerii estetice pentru subiectul ce se desfată,

deci pentru publicul ce dorește și așteaptă această desfătare din partea artei ? Da, în măsura în care înțelegerea și, deci, conștientizarea motivației și condițiilor aparte ce declanșează plăcerea estetică contribuie, prin favorizarea și provocarea lor deliberată, la controlul rațional al emoției și deci la disocierea acestei forme de satisfacție de formele preestetice, pur senzoriale și cotidiene ale desfătării.

O primă perspectivă din care putem opera disocierea și determinarea particularităților plăcerii estetice ne-o oferă analiza fenomenologică a procesului de receptare a operei și a comportamentelor sale hedoniste. Punctul de pornire îl constituie și aici, ca și în rezolvarea altor altoi- probleme estetice, doctrina kantiană a satisfacției dezinteresate resimțite în prezența frumosului artistic. Astfel, în comparație cu procesul elementar al plăcerii pur senzoriale, ce anihilează eul și își este pe toată durata suficientă sieși, dezinteresându-se de întreg restul lumii, satisfacția estetică pretinde un moment suplimentar, o luare de poziție, ce pune între paranteze calitatea existențială a obiectului și îl transformă astfel în obiect estetic. Estetica fenomenologică, prin Moritz Geiger, iar apoi prin Ludwig Giesz și Robert Jauss, și-a pus problema unei disocieri și contrapunerii amănunți între plăcerea estetică și celelalte tipuri preestetice de desfătare.

Un prim criteriu de distincție introdus de Geiger vizează faptul că *bucuria*, de pildă, este determinată de un *motiv* emoțional (mă bucur *pentru că*) în vreme ce *desfătarea* este declanșată de un *obiect* emoțional (mă desfăt *cu ceva*).

I incuria trimite, aşadar, dincolo de sine, în timp ce desfătarea rămâne imanentă obiectului. Cu alte cuvinte, desfătarea posedă o imanenţă specifică, spre deosebire de bucurie care transcende actul trăirii. De asemenea, bucuria se referă la *situaţii* în vreme ce desfătarea se referă la *obiecte* ale desfătării. Bucuria se caracterizează prin determinativul adverbial „pentru că” (mă bucur pentru că am reuşit la examen sau pentru că a câştigat echipa preferată), dar mă desfăt cu „ceva” (tranzitiv, obiect acuzativ). Desfătarea estetică presupune, aşadar, o anumită distanţă între subiectul care se desfătă şi obiectul desfătării, un anumit vizavi al lor. În vreme ce desfătarea preestetică este legată indisolubil de obiectul plăcerii savurat în izolare, plăcerea estetică suprimă într-un anumit sens această izolare, a plăcerii, de vreme ce acum se conturează o atitudine prin însăşi satisfacţia furnizată de obiectul plăcerii. Se instituie acel hiatus în mecanismul desfătării, definit de Geiger ca „*distanţă estetică*”, ca *îndepărtare între eu şi obiect*” sau „*moment al contemplaţiei*”. Este vorba aici de o anumită distanţare între eu şi obiect, prin care obiectul plăcerii se emancipează, devenind obiect imaginar şi, astfel abia, obiect estetic. Amintitul caracter dezinteresat al satisfacţiei estetice se referă tocmai la această emancipare specifică a obiectului. Caracterul privat şi izolat al plăcerii primare este lezat şi chiar anulat de atitudinea contemplativă proprie comportamentului estetic. E totuşi necesară o caracterizare suplimentară a plăcerii estetice. Căci simpla distanţare a eului faţă de obiect în timpul savurării nu este un criteriu suficient : şi atitudi

nea practică și cea teoretică sînt si ele, în felul lor, distanțări față de obiect.

Ne poate ajuta să facem un pas înainte analiza amănunțită a înțelesului dat de Kant interesului. El numește interes, satisfacția pe care o asociem cu reprezentarea existenței unui obiect sau a unei acțiuni. Să reținem de aici ideea că atitudinea estetică în raport cu simpla desfătare primară, cu toată aplicabilitatea la obiectul ei, se detașează de existența, de ființa acestuia. Plăcerea, în general, este interesată la maximum de existența faptică, intensă a obiectului ei ; plăcerea estetică, dimpotrivă, face abstracție de ea. Actul distanțării reprezintă totodată, în experiența estetică, un act creator al conștiinței imaginative. A- ceasta trebuie să nege lumea obiectivă preexistentă pentru a putea produce, prin acțiune proprie, și în conformitate cu schemele unui obiect estetic lingvistic, vizual sau muzical, formele lingvistice, vizuale sau muzicale ale obiectului estetic. Realul nu este niciodată frumos prin sine însuși, obiectul estetic constituindu-se (cum am văzut în unul din paragrafele anterioare) abia prin actul contemplativ al subiectului.

Un nou criteriu de caracterizare a specificului desfătărilor estetice ni-l oferă a- nalogia dintre aceasta și *joc*. Pornind de la teoria artei ca joc elaborată de Schiller, Karl Gross consideră că jocul și plăcerea estetică au comună, înainte de toate, mai sus amintita indiferență față de existența reală a obiectului, așadar, punerea între paranteze a existenței. Obiectele lumii jocului nu sînt, în mod esențial, decît reprezentanți ai existentului, deci suplinitori ai realității. Acest func-

ționalism al jocului (acest „ca și cînd”) păpușa ca reprezentare a copilului — denota o înrudire esențială cu lipsa de interes față de existență în timpul des- iătărilor estetice. Acest balans, acest ctute- vino între aparență și existență, aparține atît jocului, cît și desfătării estetice. ’ A- tracția, farmecul jocului stau în plăcerea dialectică a unei asemenea ambivalențe. Obiectele ce slujesc jocului, ca și cele ale desfătării în general, sînt palpabile în mod senzorial, deși, tocmai datorită caracterului lor reprezentațional (de substitute), ele suportă foarte bine reduceri semnii'ieante ale caracterului lor real (bucata de lemn ca păpușă ; desenul ca simplificare a modelului reprezentat etc.).

Caracteristicile comune jocului și plăcerii estetice merg însă mai departe. În primul rînd trebuie menționat momentul de libertate, caracterul voluntar ce definește atît modul în care ne abandonăm desfătării estetice cît și intrarea noastră în lumea jocului. Cu alte cuvinte, atît distanțarea estetică precum și concesia ficțională „ca și cînd” a partenerului de joc sînt voluntare. De bună voie operăm reduceri, respectiv trans- cendem un mod primitiv de a fi legați de obiecte. Față de plăcerea primară, în comportamentul estetic noi distanțăm obiectul plăcerii estetice în măsura în care ni-l însușim estetic. Obiectele realității, care în mod normal ne solicită în mod serios, devin pentru noi, în joc, cifruri trnsparente ale unei lumi a iluziilor, stabilită în mod arbitrar. (Să comparăm, de pildă, semnificația diferită a mingii de fotbal pentru fabricantul ei, pe de o parte, și pentru un jucător . de

fotbal, pe de altă parte). Abandonul subiectului în desfășurarea estetică și intrarea în joc sînt astfel acte voluntare, lipsite de constrîngere, ceea ce înseamnă totodată că o retragere din sfera estetică și respectiv din cea a jocului este oricînd posibilă. Renunțarea la distanța estetică prin căderea în plăcere pură, preestetică, este la fel de lesne posibilă ca și dez-iluzionarea lumii jocului (stricarea jocului). Putem recunoaște în tot cazul că în plăcerea estetică, la fel ca și în joc, se manifestă o libertate a atitudinii față de obiectul existent, în real. Desfătarea estetică, în raport cu obiectul ei, reprezintă mai cu rînd un joc alternativ între subiect și obiect, prin care devenim tot mai interesați de propriul nostru dezinteres. Plăcerea dobîndește, astfel, un caracter mai dialectic ; mă delectez totodată și cu balansul în care am adus desfătarea primară și obiectul ei.

Plăcerea estetică și desfășurarea prin joc trebuie deci distinse de o altă modalitate de plăcere, cea reflexivă. Căci există și o formă a desfătării de sine în care, cum spune Giesz, „*cel ce se desfată pur și simpla (deci necondiționat de artă sau joc) se desfată cu sinele ce se desfată*” Cn alte cuvinte, el savurează însuși faptul că se desfată. Acest tip de plăcere reflexivă nu trebuie în nici un caz confundat cu desfătarea estetică. Cum observă Jaus, în comportamentul estetic subiectul se desfată totdeauna și cu altceva decît cu sine însuși :

el se descoperă pe

sine în timp ce își însușește o experiență a sensului lumii, sens relevat atît prin propria activitate creatoare cît și prin receptarea experienței celuilalt (care îi

se destăinuie *prin* operă). Desfătarea estetică, produsă de balansul între contemplarea dezinteresată și participarea interesată, reprezintă o formă a cunoașterii de sine prin puterea de a se imagina într-o ipostază a alterității, facilitată de comportamentul estetic.

Dacă această analiză fenomenologică a modului de instituire și manifestare a plăcerii estetice ca proces operează o diferențiere implicită, din interior spre exterior, o altă perspectivă, cea *funcțională și tipologică*, privește comportamentul estetic drept un fenomen complex și compozit, la care participă mai multe tipuri de desfătare, dintre care numai una este datorată exclusiv calităților estetice ale obiectului receptat. Ea face distincție deci nu între plăcerea estetică și între tipurile de desfătare cotidiene, estetice și indiferente față de artă, ci între diferitele forme de delectare resimțite de spectator în procesul receptării, diferențându-le tipologic în raport cu funcția pe care o au în alimentarea interesului și atenției față de operă. Comportamentul estetic este împletit cu variate forme de desfătare care, oricât de pozitiv ar fi aportul lor la sentimentul global al satisfacției estetice, nu decurg din natura specifică, universal valabilă, a contemplării estetice. Fără a nega, așadar, aportul favorabil al acestor tipuri de delectare să încercăm a le disocia funcțional de acea formă de desfătare datorată exclusiv calităților estetice ale obiectului de artă.

Un sentiment de satisfacție preestetică ce însoțește majoritatea actelor de receptare, amintit și analizat încă de Aristotel, este cel datorat *recunoașterii*. Decurgând

direct din plăcerea provocată de o reușită tehnică a imitației, satisfacția recunoașterii se datorează identificării modelului în imitarea sa. Este plăcerea pe care nu puțini o resimt când recunosc, în imaginile unui tablou sau în personajele unei cărți, locuri, peisaje sau persoane reale, văzute și cunoscute cândva. Dar, îndeosebi la spectatorii cu o educație estetică primară, această plăcere poate diminua sau chiar anula plăcerea estetică autentică atunci când acaparează și satisface total pretențiile spectatorului față de operă, dându-i iluzia că a înțeles-o și că, resimțind în prezența ei o satisfacție, receptarea estetică a avut loc. Astfel spectatorul se va declara mulțumit doar cu atât și își va opri investigația perceptivă a operei la acest nivel, preestetic. Iată de ce, atunci când recunoașterea și evidențierea semnificației unor forme artistice nu mai este posibilă prin simplă comparație și raportarea la memorie, sau când ea întâmpină dificultăți, ca în cazul alegoriei, simbolului sau imaginii fantastice, spectatorul neavizat, nemaire-simțind acea satisfacție a recunoașterii, și nefiind capabil să asceadă la cea specific estetică, va abandona receptarea presupunând lipsa de valoare a operei. Când însă spectatorul, dispunând de o educație artistică potrivită, este capabil să asocieze această formă de plăcere celei datorate calităților intrinsec estetice ale operei, satisfacția finală va fi mai cuprinzătoare și mai puternică. Mai ales că, în cazul artei autentice, niciodată nu e vorba de o simplă recunoaștere, în sensul identificării obiectelor și imaginilor cunoscute dintr-o fotografie, ci de posibilitatea de a descoperi totodată o nouă în

formație, o nouă perspectivă, o revelație despre o lume deja cunoscută.

Tot o formă de plăcere preestetică, a- sociată, este și cea provocată de identificarea subiectului cu unele sentimente și idealuri morale sau politice ca atare, prezente în conținutul operei. Identificare și satisfacție ce ar fi fost posibilă însă și în cazul întâlnirii lor în alt context decât cel artistic. Când ele sînt implicate în conținutul unei opere de certă valoare se obține o potențare a satisfacției de ansamblu datorate percepției ei. Cîteodată însă, cînd un public mai puțin avizat întîlneș- te asemenea forme de incitare a sentimentului patriotic, al datoriei și înălțării morale sau de îndemn la luptă socială pentru progres, libertate și pace, de exemplu în lucrări, datorate unor autori fără talent, dar însuflețiți de bune intenții, el este înclinat să substituie valoarea emoțională a acestor idealuri valorii artistice absente a operei, justificînd- o astfel și estetic întrucît „I-a emoționat”. Că uneori autorii conștienți de puținătatea înzestrării, lor creatoare fac apel în mod deliberat la „capcane emoționale”¹¹, cu efect sigur, spre a-și asigura astfel o audiență pe care valoarea operei lor n-ar justifica-o, aceasta este de-acum o problemă de morală a creației.

Odată identificate și disociate, aceste surse anestetice de plăcere, asociabile satisfacției de ansamblu datorată operei de artă, să vedem în continuare care sînt motivațiile și condițiile ce asigură declanșarea unei plăceri pur estetice. Fără pretenția de a le epuiza, vom încerca să le prezentăm pe cele mai importante, comune tuturor spectatorilor.

Astfel, în universul artelor vizuale o pondere importantă o deține plăcerea senzorială directă pe care ne-o provoacă unele calități ale culorilor, luate în sine. Să ne gândim, de pildă, la profunzimea luminoasă a culorilor din pictura prerafaeliților sau la îmbinarea lor savant contrapunctată din compozițiile lui Fragonard. Această proprietate a culorilor de a fi senzorial plăcute este, neîndoielnic, una dintre sursele plăcerii specific estetice. Dar nu în toate cazurile coloritul ne atrage și ne desfată prin el însuși. O încăpere pictată în culori murdare, unsuroase, evocând un locaș al crimei și al mizeriei, nu va putea provoca satisfacție estetică, la acest nivel. După cum forța de impresionare artistică a pânzelor lui Daumier sau Edward Munch se face resimțită tocmai în ciuda coloritului lor tern, cenușiu, morocănos ce contribuie la atmosfera apăsătoare (dar și demascatoare) prin care sînt evocate situații limită sau ipostaze ale decăderii umane. Și de cîte ori tablourile datorate adepților naturalismului în pictură n-au ultragiat, în primul moment, privirile spectatorilor prin culorile lor opace, dizgrațioase, prin alăturarea lor voit brutală ? Iar dacă toate aceste opere de artă au reușit pînă la urmă să ne satisfacă datorită altor proprietăți artistice, înseamnă că, deși favorabilă desfătării estetice, calitatea senzorial plăcută a culorilor nu este o condiție obligatorie, general valabilă pentru orice operă de artă și pentru orice tip de plăcere estetică. Nu este necesar deci ca imaginea oferită de operă să fie plăcută senzorial prin ea însăși. Piăce-

rea va fi pînă la urmă derivată, în acest caz, de găsirea semnificației formelor și culorilor folosite, oricare ar fi ele.

Un sentiment de desfătare, specific estetică, prezent în receptarea multor opere de artă e datorat și *ușurinței, lipsei de efort, limpezimii și seninătății* cu care văzul și auzul nostru pot urmări și recunoaște armonia, logica structurii și fluența compoziției acestora. Un Praxiteles, Rafael sau Mozart ne oferă prin excelență un asemenea tip de desfătare. În alte cazuri, însă, sarcina perceptivă a văzului și auzului este mult mai dificilă, înțelegerea nemaivenind de la sine și fără efort : rezistențe și piedici trebuie depășite, plăcerea născîndu-se în condiții de încordare a atenției și de travaliu spiritual. Acesta a fost, pentru contemporanii lor, cazul unor maeștri ai artei universale ca Valázquez, Rembrandt, Monet și apoi a majorității direcțiilor înnoitoare din pictura secolului douăzeci. Sau, în muzică, a lui Wagner, prin care arta sunetelor cunoștea una dintre cele mai revoluționare restructurări din istoria ei. Desfătarea artistică majoră, la care nu orice receptor în contact cu aceste opere reușea să ajungă, nu mai era mediată de spontaneitatea și ușurința plăcerii senzoriale datorată satisfacției fără efort a structurii lor materiale, vizuale sau tonale. Lipsa de efort, ușurința perceptivă a văzului și auzului se confirmă numai în fața frumuseții evidente, absolute. De aceea, acest fel de plăcere nu poate fi nici el considerat drept o formă universal valabilă a satisfacției estetice.

Sursele senzoriale ale desfătării estetice cunosc însă și o formă universală, prezentă în toate tipurile de plăcere es

tetică propriu-zisă : *potențarea forței noastre vitale*, resimțită în timpul comportamentului nostru estetic. Astfel, capacitatea noastră de trăire emoțională este puternic accentuată și lărgită, multe sentimente evidențiindu-se în cadrul comportamentului estetic printr-o neobișnuită prospețime, bogăție, vivacitate și acuitate. În comportamentul estetic ne simțim deosebit de activi și de eficienți, cu toate simțurile treze, dispuși spre trăiri emoționale și comuniune sufletească. Nașterea și desfătarea sentimentelor este lesnicioasă, înaripată și îmbucurătoare. Și poate că nici o artă nu este atât de în măsură a ne face să resimțim a- ceașta potențare a forțelor noastre vitale, a emotivității în expansiune, ca muzica.

Trecînd acum de la tipurile de plăcere estetică avînd o sursă nemijlocit senzorială la desfătarea mediată de înțelegere, analiză și selecție, deci de participarea unor operații spirituale, să amintim pe primul loc satisfacția ce însoțește recunoașterea caracterului încheiat, desă- vîrșit și definitiv al compoziției ; rigoarea și coerența proporționării ei ; dispunerea armonioasă, ritmică, a maselor s.a.m.d. Plăcerea de acest fel este cu atît mai intensă cu cît spectatorul este mai capabil să conștientizeze cu ușurință toate aceste calități constructive ale operei, în cazul arhitecturii și al muzicii, mai ales, acest tip de satisfacție deține, la cei inițiați, un loc central în cadrul savurării estetice. O formă colaterală a acestui fel de plăcere estetică este și cea resimțită de spectator cînd poate recunoaște «radul înalt de adecvare al acestor mijloace de expresie la scop. Este plăcerea

pe care o resimțim prin identificarea rinei munci calificate, prin senzația de participare la rezolvarea fericită a problemelor tehnice puse de operă în vederea realizării scopului ei comunicativ. Scop ce este exprimat și împlinit mai ales prin intermediul conținutului ei de idei, prin semnificația umană a operei.

Atingem astfel o altă sursă, universal valabilă, a desfătărilor estetice și anume *valoarea și profunzimea semnificației* u-*mane* ce ne devine direct intuibilă prin mijloacele expresiei artistice. Cu alte cuvinte, reprezentările prin care obiectul estetic își dobândește sensul existențial trebuie să exprime viața și năzuințele exemplare ale oamenilor : destinul și progresul umanității în trăsăturile lor esențiale, caracteristice. Această natură semnificativă a reprezentării estetice, capacitatea ei de a exprima idealuri, și năzuințe cu o concizie și o prospețime pe care în afara artei ele nu o cunosc decât arareori, reprezintă o sursă de puternică satisfacție estetică. Chiar și acolo unde artistul ne prezintă viața în ipostazele ei îngrozitoare sau dezgustătoare, chiar și atunci când ne sînt înfățișate destine fără speranță ori sîntem confrunțați cu domnia brutalității, vulgarității și absurdului social, chiar și în asemenea cazuri, în ciuda neplăcerii datorate caracterului negativ al ipostazelor existențiale prezentate, se fac simțite, ca un orizont al raportării axiologice și al speranței, valorile afirmative, perene, ale umanității. Acest balans comparativ, între ideal și real, conferă imaginilor din penumbra existenței umane o semnificație umană capabilă să acționeze ca sursă a satisfacției estetice. Deci toată această substan-

ță ideatică ce însuflețește forma senzorială a operei provoacă plăcere în măsura în care exprimă semnificațiile majore ale vieții și societății umane.

O formă specifică de plăcere este și cea datorată *iluziei artistice*. Cu cât iluzia realității din arta figurativă este mai puternică, cu cât ea ni se prezintă mai pregnantă și mai surprinzătoare, cu atât plăcerea provocată de ea este mai accentuată. În tabloul lui Aman, *Hora de la Aninoasa*, de pildă, ce ne înfățișează țăranii dezlănțuiți într-o învîrtită, iluzia mișcării este atât de izbitoare încît ne umple de bucurie. O altă iluzie, fără de care întreaga pictură postrenascentistă ar fi fost de neconceput, este cea de a- dîncime a spațiului, introdusă prin descoperirea, în Renaștere, a perspectivei centrale. Ea guvernează deformarea și oblicitatea ca mijloace de reprezentare a profunzimii în plan, de percepere *iluzorie* a adîncimii. În monumentală sa lucrare *Aria și percepția vizuală*, Rudolf Arnheim a analizat și explicat în amănunt tehnicile ce stau la baza creării unor asemenea iluzii vizuale, printre care cele de lumină și transparență, de tensiune și forță, de mișcare și distanțare. Iluzii ce sînt datorate, toate, nu simplei (și imposibilei de altfel) transpuneri a statutului fizic, real, al obiectelor și fenomenelor din realitate în tablou, ci e- chivalării artistice, tocmai prin iluzie optică, a principalelor lor caracteristici existențiale. De aici și puternicul sentiment de satisfacție datorat posibilității pe care, prin tehnica iluziei, ne-o oferă arta de a trăi profund și plenar aspecte și dimensiuni nebănuite ale realității, că

reia, chiar întâlnindu-le direct, în viață, nu le-am ti putut percepe întreaga semnificație.

Desigur, în toate cazurile de delectare estetică amintite mai sus a fost vorba doar de ipostaze ideale ale contemplării estetice. Această desfătare estetică ideală nu se obține însă decît printr-o practicare îndelungată și repetată a comportamentului estetic și de aceea nu e prezentă decît foarte rar în toate variatele modalități amintite mai sus. În mod curent plăcerea estetică este resimțită într-o formă mai redusă, în care se manifestă numai anumite ipostaze ale ei, altele rămînînd posibilități nerealizate.

O particularitate a plăcerii estetice, deja amintită în treacăt cînd am descris diversele ei forme de manifestare, o constituie *impuritatea ei hedonieă*, respectiv faptul că adesea un accentuat sentiment de insatisfacție însoțește și este implicat în procesul savurării estetice. Ar fi să dăm dovadă de un optimism superficial dacă am crede că desfătarea artistică se manifestă în toate cazurile ca o plăcere pură. de nimic perturbată și că orice amestec de insatisfacție s-ar datora unor greșeli și neîmpliniri artistice, unei ră- mîneri în urmă față de valorile estetice ideale. Sigur că putem pretinde ca efectul ultim și definitiv al contemplării să fie un sentiment de plăcere și mulțumire. Dar acest rezultat, acest sentiment *final* se poate cristaliza și dintr-o stare emoțională ce implică puternice elemente de neplăcere. Desfătarea estetică nu este, așadar, totdeauna, și pe tot parcursul ei, o savurare senină, fără impedimente, o stare de spirit eterată, ci are nu odată un caracter grav și amar. Ea se înalță ade-

sea din frustrări și lupte, din mîhnire și apăsare sufletească. De cîte ori n-am plîns, sfișiați de durere, la un film, la o piesă de teatru sau peste paginile unei cărți, despre care am declarat apoi, fără ezitare, că „ne-au plăcut. Este genul de experiență estetică pe care o avem îndeosebi în fața tragicului sau a comicalului (sub formele sale înrîncenate — sarcasmul și sath'a). O sursă curentă de insatisfacție traversată în drumul spre desfătarea și bucuria finală o constituie efortul solicitat de găsirea și înțelegerea semnificației imaginilor din acele opere de artă ce nu mai sînt emanația directă a unui realism mimetic, figurativ. Este cazul majorității artei manieriste, alegorice, fantastice sau nonfigurative. Odată depășit însă efortul descifrării semnificației lor, spectatorul resimte același fel de satisfacție pe care o încearcă la rezolvarea unor șarade ingenioase ce-i solicită imaginația sau la găsirea cheii unui text încifrat. O satisfacție pe care o resimțim și atunci cînd la baza complexității aparent haotice și, pentru început, copleșitoare și derutante a unei opere, a- j ungem să deslușim principiul de ordine și coerență care a guvernat-o. Premergătoare acestei satisfacții finale a fost însă, în toate cazurile, neplăcerea strădaniei repetate, ce părea
ia un moment dat a răni-ne zadar
nică. Această plăcere, legată de găsirea semnificației și a principiilor de ordine ce guvernează structura artistică, indiferent de gradul ei de complexitate, ține mai mult de plăcerea propriu-zis estetică decît de rea a recunoașterii, amintită la început. Și asta deoarece căutarea semnificației unui obiect sau fenomen este o par

te esențială a comportamentului artistic, explorativ, chiar dacă dificultățile întîmpinate în găsirea ei nu reprezintă o trăsătură indispensabilă sau necondiționat favorabilă a receptării estetice.

Interpretînd, în 1933, această natură contradictorie a plăcerii estetice din perspectiva analizei matematice a operei de artă, G.D. Birkhoff o exprima prin intermediul formulei $M = \frac{O}{C}$. El conota astfel

0 faptul că satisfacția estetică (M) este răsplată pe care o dobîndește receptorul pentru efortul pe care l-a depus spre a putea surprinde ordinea și simetria internă (O) a unei forme artistice. Efort care, cum se vede din formulă, este direct proporțional cu noutatea și complexitatea (C) elementelor din care este alcătuită respectiva formă.

După cum s-a putut vedea, nici o interpretare dată plăcerii estetice nu o asimilează simplului abandon senzorial și spiritual, pasivității voluptuoase precum cea resimțită de un trup înfrigorat cufundat în apa fierbinte, vecină cu somnul și cu digestia. Și nici lipsei de efort și implicare, de „confort” pe care, coborînd arta din cultură în natură și de la nivelul spiritualității la cel al senzorialității, suficiente sînt, ni-l poate asigura numai producția de consum a artei *kitsch*.

CONTEMPLAREA ESTETICĂ ÎNTRE DESFĂTARE ȘI JUDECATA DE VALOARE

Contemplarea și desfătarea estetică sînt în mică sau mai mare măsură însoțite de judecăți de valoare. Cu cît educația estetică a subiectului este mai bo

gată, cu atât mai frecvent se fac resimțite în comportamentul estetic și judecățile de valoare. Cine este înclinat să conștientizeze și să-și dea socoteală de tot ce i se întâmplă va asocia de obicei și o judecată bucuriei pe care i-o provoacă armonia unei clădiri sau o simplă melodie, judecată prin care nu numai că-și transpune sentimentul de satisfacție în concepte, dar caută să-și lămurească motivele și îndreptățirea ei. Contemplatorul naiv, dimpotrivă, chiar și în prezența unor opere foarte complexe, va fi satisfăcut și bucuros pur și simplu, se va simți înălțat, copleșit sau dezorientat și doar atât. El va asocia impresiilor sale cel mult o judecată extrem de superficială și generală de felul : „mi-a plăcut” sau „a fost frumos” ș.a.m.d. O judecată de valoare explicită și argumentată nu-i stă însă la îndemână.

Se ridică acum întrebarea : cum se comportă judecata estetică față de desfătarea artistică ? O stimulează sau o perturbă ? Este ea simultană, anterioară sau posterioară savurării artistice ?

Există numeroase cazuri în care judecata de valoare este sinonimă cu încetarea contemplării și savurării estetice. Când, de pildă, în pauza dintre actele u- nei piese comentăm cu un prieten ceea ce tocmai am văzut, atunci judecățile de valoare formulate cu acest prilej sînt un lucru în sine ; contemplarea și savurarea artistică au încetat să se manifeste. Comentariile, analizele, critica se instituie abia după ce comportamentul estetic receptiv — atitudine fundamental diferită de ele — este depășit. Când, ascul-

tind o nouă operă muzicală criticul reflectează dacă și cum va putea corela ceea ce ascultă cu teoria sa despre creația compozitorului respectiv, desfătarea estetică este fără îndoială suspendată pe timpul acestor reflecții.

Cu totul altfel se prezintă situația când în timpul contemplării estetice receptorul își spune : „pasajul acesta este minunat !“, sau „redarea acestui aspect i-a reușit autorului pe deplin !“ sau „versul acesta e antologic !“. Desigur, analizate riguros, aceste judecăți ale valorii nu aparțin nici ele receptării și desfătării estetice, dar nici nu le perturbă. Ele sînt antrenate de și se pierd în fluxul receptării și desfătării estetice, se contopesc cu ele fără a le întrerupe în mod perceptibil. Când conștiința este inundată de emoția receptării, aceste acte de judecată plutesc deasupra ca niște imagini ușoare și efemere, fără a solicita serios conștiința spectatorului și fără a-i diviza atenția și interesul.

Avem astfel, în raport cu implicațiile ei asupra desfătării estetice, două situații distincte ale judecății de valoare :

Prima este aceea în care judecata estetică este resimțită ca fiind incompatibilă cu desfătarea, pe care o bruiază și o suspendă. Este vorba aici fie de judecățile de valoare ce intervin după ce desfătarea estetică a încetat în mod firesc, fie de cele care provoacă, prin ele însele, o diminuare și o perturbare a plăcerii estetice. Mai cu seamă atunci când judecata de valoare se desfășoară sub forma unei critici detaliate sau a unor considerații cu caracter de concluzie, anularea savurării estetice este condiția

instaurării actului de judecată. Vom vorbi în acest caz de o *judecată estetică independentă*.

Cea de-a doua situație presupune ca judecata să se contopească în desfătarea estetică. Ea va fi aici, în raport cu forța și consistența desfătării, ceva atât de ne-¹ însemnat și fugitiv încât conștiința nu va fi deturnată de la actul savurării estetice. Judecățile de valoare însoțesc și învăluie contemplarea și desfătarea estetică fără a le deplasa din poziția centrală pe care o dețin în conștiință. Să le caracterizăm pe acestea drept judecăți estetice contopite.

În conștiința spectatorului cu o bogată educație și experiență estetică au loc, chiar și atunci când e cufundat, în trăirea și receptarea operei, 'numeroase asemenea judecăți estetice contopite, neperturbato- :-e. Contemnând, de pildă, grandioasa compoziție a lui Paolo Veronese de la Lu- vru — *Nunta din Cana*, un cunoscător își va putea spune : „Ge desăvîrsit, ce ingenios este utilizată aici o poveste biblică oarecare spre a se da expresie strălucirii și elanului vital al Renașterii¹⁴. Judecată ce ar putea fi însoțită de considerații asupra compoziției judicioase a tabloului. Sau, își va reaminti cu acest prilej de extraordinara forță de muncă și abilitate tehnică a maestrului, comparîndu-l, în acest sens, cu Tizian, ș.a.m.d. Toate aceste judecăți vor avea un caracter lăturalnic ce nu perturbă în mod perceptibil cufundarea empatică a subiectului în universul operei.

Să ne întrebăm acum ce condiții sînt favorabile cristalizării unei atitudini critice presupuse de judecata de valoare. Fără îndoială, dorința de a emite o jude*

rată estetică asupra operelor de artă percepute crește odată cu nivelul de educație estetică al subiectului. Se poate adăuga aici dorința de comuniune, deci de împărtășire cu ceilalți a bucuriei artistice prin schimb de opinii și confruntare de impresii. Dar și în obiectul de artă, ca atare, își pot avea originea condițiile ce favorizează instituirea unor judecăți de valoare. Dacă opera conține, de pildă, zone sau momente neclare, ambigue, greu de înțeles, savurarea estetică va fi întreruptă de căutări, întrebări și analize. Acest lucru provoacă un anumit sentiment de neplăcere, mai ales atunci când rezultatul la care ajungem după toate aceste eforturi și încercări nu justifică prețul neliniștii și dezorientării spectatorului. Judecățile de valoare sînt solicitate și devin frecvente deja în timpul savurării mai ales atunci când opera de artă contrazice valorile și idealurile estetice curențe, instaurate, când deci obligă gustul spectatorilor să se autodepășească și înnoiască, urmînd o cale de expresie, pentru cei mai mulți, incomodă.

Mai trebuie remarcat, în sfîrșit, faptul că și atunci când intersectează contemplarea făcînd-o să înceteze, judecățile de valoare pot fi totuși indirect de folos contemplării și plăcerii estetice. Clarificările, sistematizările și fundamentările la care ajungem datorită judecăților de valoare nu rămîn fără influență asupra următorului nostru comportament estetic. Și aceasta mai ales cînd e vorba de o nouă operă a unui artist ale cărui lucrări le-am cunoscut și asupra cărora am formulat judecăți de valoare.

Putem distinge acum între două modalități de desfășurare estetică : una *naivă*

și una *cultivată*. În ultima este inclusă prezența frecventă și determinantă a judecăților de valoare, ceea ce ridică gradul de adecvare, de finețe și profunzime al plăcerii estetice. Contemplatorul naiv este în mult mai mică măsură capabil să-și controleze și conștientizeze motivațiile satisfacției, fiindu-i străină o asemenea îngemănare între judecată și desfătare.



Pledoaria insistentă, din paginile acestei cărți, pentru necesitatea formării conștientă a deprinderilor perceptive și a unei orientări în universul valorilor artistice, nu vrea să însemne că singura poartă de acces spre universul artei este cea a teoriei artei, că o „privire peste gard“ nu-i este permisă decât celui ce știe să-și clădească un postament din lexicoane, monografii ori studii și albume de artă, pe care să se „înălțe”¹¹. Cu alte cuvinte n-am vrut să susținem că trebuie să fii estetician, istoric de artă sau teoretician. Jpre a te putea bucura de desfătarea pe care ți-o prilejuiesc înțelegerea și receptarea operelor de artă.

În universul-artei se poate intra prin mai multe porți. Cine se apropie de acest univers pe calea largă a științei, va păși prin portalul esteticii, filosofiei sau istoriei artei. Pe un drum mai modest se apropie profanul. El va intra prin poarta dragostei de artă, de care se apropie printr-o receptare ingenuă, bazată pe deprinderi perceptive asimilate spontan și inconștient în urma unei repetate reveniri la operele de artă, motivată doar de dragostea pentru frumos. Nici o teorie nu l-a deprins cu descifrarea limbii

jului artistic. La fel cum un copil învață treptat limba maternă fără nici o școlarizare specială, și cel dotat cu sensibilitate artistică învață limbajul artei dacă trăiește în preajma ei. Ceea ce i se cere este o privire trează și dorința de a înțelege. Pentru teoretizări e timp și mai pe urmă.

Există, desigur, diverse modalități de raportare la operele de artă. Te poți bucura de ele ocazional și, să zicem așa, „nevinovat” ; le poți iubi și, ca „amator de artă”, să le colecționezi, căci simțul de posesiune nu e satisfăcut decât de ceea ce deții în exclusivitate. Dintr-o altă rădăcină spirituală se dezvoltă dorința de a cerceta modalitățile de existență ale artei și de a caracteriza orizontul ei de valori. Există numeroase școli și curente de teorie a artei ce-și propun să se ocupe de opera de artă la fel cum un botanist cercetează o plantă sau un mineralog descrie și precizează natura unei roci. Acești reprezentanți ai metodelor exacte caută să determine elementele măsurabile, structura, materialul și utilitatea unei opere. Ei urmăresc istoria constituirii sale și transformările prin care a trecut, căutând să-i stabilească locul de origine, timpul în care s-a situat și autorul ce a creat-o. În toate aceste demersuri ei sînt minăți de elanul *cunoașterii*. O cunoaștere cu atât mai pură, consideră reprezentanții acestor direcții, cu cît mai puternic estompată va fi tendința contrară, perturbatoare, a raportării afective la artă. Prin această metodă a investigației cognitive se poate ajunge departe, foarte departe, totuși ultima poartă de acces spre artă nu poate fi deschisă cu această cheie : poarta în

dărătul căreia sălășluiește misterul inefabil al artei, mister intuibil numai sensibilității, pe care o exprimă și clin care el însuși s-a născut.

I „Sentiment”* este desigur un termen imprecis și obscur, ocolit de orice abordare științifică a receptării artistice. Și totuși ; numai prin simțul artistic putem ajunge la înțelegerea deplină a artei. Opera a luat naștere din sentimentele și emoțiile autorului și numai într-o trăire emoțională similară ea va putea renaște în plenitudinea dimensiunilor ei spirituale. A intra în relație cu opera de artă înseamnă în primul rând a încerca să trezești în tine sentimentele care au provocat-o. Uneori artiștii ne vin în întâmpinare prin mărturii despre propria lor creație și despre idealul urmărit. De cele mai multe ori însă trebuie să ne bazăm pe noi înșine, pe intuiția și simțul nostru artistic-, dezvoltat prin pasiunea ce ne readuce iarăși și iarăși în preajma valorilor artei. Și ne vom lăsa călăuziți de dorința noastră de a ne regăsi propriile sentimente exprimate și accentuate prin obiectivarea lor în operă. Dacă ochii noștri vor urma cu răbdare și fidel culorile și formele unei opere, din aceste urme materiale ale trăirilor și sentimentelor artistului, sentimentul se re- deșteaptă în noi la ei cum o melodie încrustată în șanțurile unei plăci de patefon își redobândește sonoritatea când acul parcurge urmele lăsate de ea pe disc.¹.

Nici abordarea științifică a artei nu se poate dispensa de unica modalitate de cunoaștere integrală a operei, aceea de a retrăi cu fidelitate sentimentele inculcate operei; ea nu va putea opune simțirii și receptării ingenuă a profanului cunoaște-

rea exclusiv rațională a specialistului. Și ea trebuie să depășească, în relație cu obiectul ei de studiu, arta, pragul afectivității. Devine evidentă aici o limită obiectivă a oricărei cercetări a artei, a oricărei raportări la operă : pe nici una din căi, cea spontană, a profanului sau cea doctă, a teoreticianului, nu se poate înainta fără anumite aptitudini innăscute. Toată erudiția savantă clobîndită din tomuri și tratate rămîne inutilă dacă nu este călăuzită de simțul artistic.

Ca orice predispoziție fizică sau psihică și simțul artistic poate fi exersat și astfel fortificat. Cel care, la primul său contact cu simfoniile lui Enescu sau cu pictura lui Țuțulescu se simte dezarmat și incapabil să rezoneze afectiv nu are încă nici un motiv să se îndoiască de aptitudinea sa de a trăi bucuria artei. Nici limba maternă și nici chipul mamei nu le-a recunoscut de la început...

În schimb, cei care, dintr-o perspectivă doctă, se apropie de artă cu intenția exclusivă de a analiza, diseca, descrie și evalua, vor ajunge probabil să știe „totul” despre... nimic. Deoarece le va scăpa însuși sufletul artei — vocația ei emoțională, sentimentul, singurul prin care părțile materiale, constituante ale operei, se instituie într-un întreg cu sens, devin *ceva*, în planul valorilor artei. De cîte ori, în timpul unui spectacol de teatru sau al unui concert, nu întâlnim asemenea „profesioniști”^{1*} notîndu-și cu conștiinciozitate și fața încruntată amănunte tehnice, dar scăpînd tocmai valul de emoție ce, inundînd sala, i-a ocolit, căci i-a aflat nepregătiți, nereceptivi sufletește. Și cînd toți ceilalți aplaudă cu însuflețire ei rămîn interziși,

mascându-și neînțelegerea prin severitatea și pretențiile unei intransigențe estetice „elevate”. O asemenea receptare se consideră „doctă”, dar este numai inaptă.

Nici istoricul de artă nu se poate dispensa de capacitatea de a trăi sentimentul estetic în deplinătatea concreteței pe care a presupus-o opera în existența ei reală. Și el va trebui să reînvie emoțional „urmele”¹¹ operei în epocă înainte de a împlini ceea ce Jakob Burckhardt considera că e sarcina lui, și anume de „a trasa contururi pe care afectivitatea spectatorului le-ar putea umple cu sentimente noi”.

Așadar, care ar fi calea cea mai propice unei însușiri eficiente a operei de artă, între simpla desfătare naivă și cea doctă, însoțită de judecata estetică ? Să-l lăsăm pe Goethe să ne călăuzească : „E- xistă trei categorii ale receptori : una a celor care se desfată fără să judece; o alta a celor care judecă fără să se desfete ; și una de mijloc, a celor care judecă desfătându-se și se desfată judecând. Aceștia din urmă recrează în fapt și pe cont propriu opera de artă”.

ETICA SPECTATORULUI

Angajarea spectatorului într-un dialog cu opera de artă este un demers ce îi implică spiritual, cultural, dar și *moral*. Acest din urmă aspect însă, al implicațiilor etice ale receptării, a fost cel mai puțin sau deloc discutat atunci când s-au analizat multiplele și subtilele corelări dintre artă și morală. S-a insistat astfel, a- proape exclusiv, pe vocația morală a ur-

tei, pe misiunea ei nobilă de a lărgi cercul simpatilor noastre, de a cultiva în interlocutorii ci sentimentul solidarității o- menești. S-a afirmat pînă la saturație că, fără a fi o predică morală, arta e profund moralizatoare, că în prezența ei ne simțim mai buni, mai drepti și mai nobili, purificați de toate înclinațiile rele ale sufletului. Și s-a tot repetat, după Kant și Schiller, că imaginația estetică purifică și eliberează spiritul pentru actul etic. În felul acesta, s-a pus în lumină doar un singur sens al influenței *reciproce* dintre artă și morală. Cel contrar, ce orientează vectorul influenței dinspre morală spre artă a rămas în afara atenției. Sau, au fost remarcate, cel mult, implicațiile morale ale actului de creație, respectiv influența idealului moral al artistului asupra profunzimii umane și altitudinii artistice a operei sale. Artă — s-a spus adeseori — spre a fi desăvîrșită trebuie să izvorască din sentimente sincere și morale, deci *artistul trebuie să fie însuflețit de sentimente morale*.

Dar, arta are nevoie de sprijinul moralei, ea presupune un climat moral asumul și stimulat, nu numai în punctul ei de plecare, deci în momentul creației, ci și în cel al ajungerii ei la țintă, al coîlactu- lui ei cu publicul. Ceea ce ne îndreptățește să vorbim nu numai despre o etică a creației, ci și, cel puțin ca un deziderat, despre o etică a receptării, despre o morală a spectatorului. Pentru că dialogul artist—public nu este o relație de implicare unilaterală, în care primului i-ar reveni toate obligațiile și responsabilitățile, interlocutorul său avînd doar drepturi și pretenții legitime. Procesul comunicării

artistice este condiționat de o seamă de convenții și principii a căror cunoaștere și acceptare sînt obligatorii pe amîbii parteneri. Altfel, comunicarea se transformă într-un dialog între surzi, lată pentru ce, a lăsa doar în seama artistului grija bunei desfășurări a acestui proces denotă neînțelegerea caracterului său de reciprocitate și ignorarea premiselor teoretice și practice indispensabile desfășurării sale. Dorința de a stabili o relație de comunicare cu opera de artă nu este un act de deschidere pasivă, ci unul de asumare a unor responsabilități. Dintre acestea ne vom ocupa în continuare de cele morale.

Deschiderea spre artă a spectatorului este, prin implicarea lui într-un proces de comunicare umană, o formă de comportament social condiționat de o serie de orientări specifice. Și, ca orice comportament social, atitudinea receptivă se situează și ea sub incidența unor reguli și principii morale, a căror respectare deschide abia posibilitatea unui „dialog civilizat” cu arta.

Fundamentul moral ce asigură acuratețea și credibilitatea oricărui act de creație și *receptare* artistică îl constituie sinceritatea și libertatea deplină ce trebuie să caracterizeze relația dintre artist și interlocutorul său. *Sinceritatea*, este prima normă de conduită ce netezește calea spre receptarea adecvată a artei. Ea presupune ca nu numai opera să fie expresia sinceră a unor simțăminte și idealuri autentice, netrucate, nemimate și neconjuncturale, ci ca și „dorința de artă” a spectatorului să fie sinceră, neimpusă din afară și nerăspunzînd nici unui calcul opor-

tunis l. Dar cum poți minți, sau cum *te* poți minți, ca spectator ? De pilda, nere- cunosdndu-ți ignoranța sau indispoziția sufletească (endemică sau momentană) ce bruiază comunicai-ea ta cu arta și dind apoi vina acestei neînțelegeri exclusiv pe seama operei. Sau ascunzându-ți, respectiv refuzînd să-ți recunoști adevăratul motiv pentru care cauți tovărășia artei. Adică, faptul că de multe ori te aduce în preajma ei simpla dorință de divertisment, de umplere a timpului sau de incitare a simțurilor. A acuza apoi, în aceste condiții, opera că nu ți se dezvăluie în intimitatea profunzimilor ei spirituale, că te plictisește și nu te emoționează, că în fața solicitărilor tale frivole și superficiale rămîne „mută“, este echivalent cu înjustețea de a acuza poșta pentru că n-ai primit răspuns la o scrisoare greșit adresată. Sinceritatea din partea spectatorului mai înseamnă apoi a nu condamna ceea ce nu înțelegi și a nu e- mite sentințe despre ceea ce nu cunoști (dar pretinzi că știi).

Libertatea, ca normă morală a receptării, se referă nu numai la principiul elementar că fiecare are dreptul să rețină din replicile artei doar pe acelea care îi confirmă idealul estetic și social și să le refuze (nu să le nege sau acuze) pe celelalte, ci și la faptul că orice comunicare artistică presupune o *relație între egali*, bazată pe încredere și respect reciproc. Fără încredere nu se poate institui acel climat propice deschiderii și dezvăluirii simțămintelor celor mai intime ale creatorului. Orice destăinuire — și arta este prin esența ei destăinuire — e stimulată de buna credință și respectul celui

lalt. *Respcctul* constituie deci o altă implicație morală obligatorie a oricărui comportament receptiv. El presupune să-ți confirmi statutul de partener egal al dialogului cu arta printr-o egală investiție de seriozitate și concentrare spirituală, tocmai ca urmare a recunoașterii și prețuirii muncii grele, adesea ercl:ce, a spiritului de sacrificiu ce stă la baza oricărei creații înălțătoare. Prețuire ce te va face să aștepti și să-ți pregătești i'icce întâlnire cu arta ca pe un eveniment, ca pe o sărbătoare a spiritului, fără ușuratică delăsare cu care intersecțezi un eveniment cotidian oarecare. Să nu întîm- pini, adică, darul pe care ți-1 face artistul, ca pe un gest gratuit, ca pe o simplă joacă facilă, căruia ai dreptul să-i răspunzi grăbit și neatent, din „fuga vieții”.

Un alt imperativ moral, decurgînd cîin respectarea postulatului libertății reciproce în exprimarea preferințelor și atitudinilor estetice, este cel al *toleranței*, nu față de ceea ce contrazice idealul tău de viață sau criteriile valorii estetice, dar față de modalitățile de expresie- și tipologiile stilistice ce nu convin propriului temperament estetic. A condamna, cu a- creală, ca neserioasă și inutilă, orice comedie, numai din cauza unei infirmități spirituale care te-a văduvit de simțul u- morului este la fel de inechitabil ca a condamna modernitatea lui Brâncuși în numele preferinței pentru sculptura figurativă a lui Rodin. Absolutismul intolerant al gustului propriu este o formă de autoritarism spiritual ce lezează grav libertatea de exprimare, de diferențiere firească a preferințelor estetice, fiind, cînd nu provine din ignoranță și involuție

*

spirituală, expresia unui egoism și egocentrism disimulat.

O formă gravă de lezare a moralității receptării constituie *vulgaritatea*, mai exact proiectarea propriei vulgarități a spectatorului asupra operei de artă, căutarea și identificarea ei acolo unde ea nici nu există. Răul, s-a spus nu o dată în acest sens, este în noi, în ochiul cui o privește și nu în opera însăși. Impuritatea morală a unor spectatori poate pînă-gări, prin proiecție, o operă oricît de pură, făcînd din *David* al lui Michelangelo sau din *Venus* din Milo alcătuiți licențioase și văzînd în orice nud și în orice îmbrățișare un atac la pudoare. Ajungem astfel la o concluzie deosebit de importantă pentru tema în discuție, și anume : *arta are nevoie de un ambient guvernat de moralitate în aceeași măsură în care morală are nevoie de vocația modelatoare a artei, susținătoare a elanului moral, căci efectul estetic al operei de artă, asimilarea și confirmarea valorii ei printr-un act de receptare adecvată nu sînt indifereente și nici independente de orizontul moral al conștiințelor în care se insinuează. Trebuie — scrie Ruskin — să posedăm o stare morală pentru a putea simți arta. Așa cum frecventarea artei produce acea stare de armonie lăuntrică favorabilă mortalității la fel și armonia, ca și un indispensabil grad de rafinare morală, sînt condiții indispensabile penirui a stabili „contactul cu frumusețea” — cum spunea Tudor Vianu. înălțarea impersonală, deasupra tuturor intereselor și patimilor zilnice, deasupra tuturor egoismelor personale este deci o condiție favorizantă a oricărei apropiieri și deschideri*

spre artă. În acest sens subliniem faptul că dialogul artist—public este, obligatoriu, un dialog între egali. Egali nu neapărat ca valoare și aptitudini creatoare, ci ea apetență de idei, ca moralitate și respect pentru ea. Și numai astfel devin posibile și justificate respectul și interesul pentru operă, căci ele sînt, în fapt, respectul și interesul pentru propriile valori morale și spirituale confirmate și potențate prin operă.

**CITITORUL ÎN FATA
OPEREI LITERARE**

PARTIGULARITĂȚI
ALE RECEPTĂRII
OPEREI LITERARE

Poarta prin care pătrundem în universul literaturii este, și în cazul de față, cea a percepției senzoriale, care determină tot ceea ce ea va deveni, apoi, în planul receptării estetice. Și totuși, receptarea operei de artă literară se deosebește de cea a tuturor celorlalte genuri de artă. Pentru că, deși se slujește, spre a se obiectiva, de cuvinte, purtătorii ei materiali, sensul ei nu se află, la început, în cuvinte, după cum, deși opera literară este concretizată prin intermediul limbii, ea nu este dată niciodată *în* limbă. Și aceasta întrucât opera literară ocupă — cum vom vedea — o poziție medie între plâsmuirile estetice ale fanteziei pure și esteticul generat de percepția senzorială, ceea ce nu vrea să însemne oă valoarea unui poem sau roman este indiferentă față de structura suportului ei material — limba. Configurațiile sonore percepute de ureche în cazul unei lecturi cu glas tare, sau literele parcurse cu privirea, nu sînt un produs indiferent și ex

terior al artei poetice, un simplu înveliș în spatele căruia abia s-ar afla opera de artă propriu-zisă și nici un fapt estetic colateral, ce n-ar avea nici o implicație în valoarea estetică de ansamblu a operei literare. În cazul unui poem, de pildă, autorul urmărește ca prin sonoritatea, senzorial perceptibilă, a fiecărui cuvânt, vers sau accent, să exercite un efect estetic, de natură incantatorie. Trebuie să mai ținem cont apoi de faptul că latura internă, de conținut, a artei literare își dobândește specificitatea prin natura limbii. Reprezentările, gândurile, sentimentele, năzuințele de care luăm cunoștință prin intermediul operei literare ar avea un cu totul alt aspect dacă nu ar fi legate de limbă. Iar această îngemănare a lor cu limba nu este doar o alipire exterioară, ci între universul interior al literaturii și cuvintele prin care el se exprimă are loc o fuziune internă. Prin aceasta operele literare sînt, în mod esențial, și un fapt de estetică a limbii aparținînd astfel fenomenelor estetice ce au la bază percepția senzorială (vizuală sau auditivă).

Dar, deși indispensabilă perceperii operei literare, această bază senzorială nu epuizează, ca în cazul celorlalte arte, substanța și esența ei existențială. Căci, în ciuda fuziunii amintite dintre idee, sentimente și cuvînt, ceea ce scriitorul dorește să ne destăinuie nu este dat, ca atare. În cuvintele auzite sau citite de noi, cum este dat în *forme* și culori sau în structuri sonore, mesajul pe care ni-l adresează un pictor sau muzician. Formele și culorile pictorului sau acordurile sonore ale compozitorului reprezintă

terIALIZAREA și obiectivarea *nemijlocită* a reprezentărilor și sentimentelor pe care au vrut să le exprime. Ele își găsesc în aceste elemente concrete expresia lor senzorială firească, pe deplin corespunzătoare intențiilor autorului. în cazul operei literare» lucrurile se petrec cu totul altfel. Universul intern de trăiri și reprezentări emoționale, ce a stat la originea unei creații literare și care s-a obiectivat în ea nu dobîndește prin cuvînt materializarea adecvată, corespunzătoare naturii sale. Putem citi una după alta sutele de cuvinte ale unui poem sau ale unei pagini de roman, fără ca prin aceasta să și ajungem la sensul operei. *Sensul nu este suma cuvintelor, senzorial percepute, ci totalitatea lor organică, realizată exclusiv în conștiința cititorului.* Pentru că lectura nu este un proces mecanic prin care conștiința cititorului ar fi impresionată de litere și cuvinte cam în felul în care o placă fotografică este impresionată de lumină. Dacă lectorii] este distrat, obosit, superficial și lipsit de imaginație», el nu va fi „prins”¹ de carte (așa cum, uneori, focul „prinde” sau nu). Dacă însă își va încorda și controla atenția și, mai ales, dacă va dispune de premisele intelectuale și culturale necesare, el va putea sesiza, dincolo de cuvinte, o forță sintetică, un sens global, prin care abia își precizează semnificația estetică fiecare cuvînt în parte. Cuvintele nu se identifică, așadar, cu imaginile, reprezentările și trăirile care le declanșează. Ar fi absurd să credem că grupul de litere sau grupul de sunete ce compun cuvintele *tristețe, golaș, toamnă, moarte* ar fi transpunerea concretă

în percepție senzorială a sentimentelor sau reprezentărilor corespunzătoare semnificației lor. Un peisaj autumnal, așa cum îl vedem redat în *Toamna la Fon-tainebleau* de Nicolae Grigorescu, poate conferi însă acestor reprezentări și sentimente o ilustrare directă și adecvată, corespunzătoare naturii lor, astfel încât exteriorul și interiorul coincid, conținutul picturii exprimându-se în materialul de artă drept ceea ce este. Dar respectivele corelații grafice sau sonore ce formează cuvintele amintite mai sus se află față de conținutul pe care îl exprimă într-o relație mult mai liberă și mai arbitrară. Grupul de litere „toamnă” ar putea semnifica, în sine, printr-o simplă modificare de convenție, la fel de bine „primăvară” sau orice altceva. De aceea, percepția senzorială pe care se sprijină arta literară nu poate fi considerată drept o transpunere corespunzătoare a realității ei interioare în materialitatea cuvintelor, percepute senzorial. Prin aceasta, literatura se distinge în mod esențial de artele plastice sau de muzică și balet.

Oricât de importantă ar fi latura verbală pentru opera literară, persistă totuși între ea și lumea internă a operei o anumită independență și detașare. Suma reprezentărilor, sentimentelor, emoțiilor și năzuințelor prin care conștiința noastră realizează întreg conținutul noțiunii de „om” este independentă și relativ detașată față de grupul de litere *om*. Ea este în schimb indisolubil legată de imaginea senzorial perceptibilă a omului. În locul cuvântului „om”, putea fi utilizat și grupul de litere *homo*, *liomme*, *Mensch*,

Afon sau *celovek*, fără ca semnificația conceptului să se schimbe. Dar imaginea perceptibilă a omului este inseparabilă de suma reprezentărilor și trăirilor ce îl evocă, întrucât au o origine comună. Locul ei nu îl poate lua nici o altă imagine.

În ceea ce intenționează să ne comunice, opera literară trimite, așadar, dincolo de materialitatea, sonoră sau grafică, a limbajului. Ea alcătuiește pentru cititor o lume internă relativ detașabilă de semnele limbii. Celelalte „arte”, dimpotrivă, se mențin legate de imaginile senzoriale prin care ni se adresează. Centrul de greutate al artei literare îl constituie deci lumea ei internă, relativ independentă de suportul ei senzorial. Iar această lume este, în mare parte, răspunsul imaginației și sensibilității cititorului la provocările operei. Fiindcă, ceea ce în trăirile noastre interioare corespunde operei care le-a declanșat, își află încorporarea obiectivă nu numai în suportul ei lingvistic, ci dobândește totodată o concretizare intuitivă prin fantezia lectorului. Toate sentimentele, dispozițiile, gândurile și emoțiile, toate reprezentările ce alcătuiesc substanța unei opere literare sînt transfigurate și transpuse în imagini și stări concrete de către plăsmuirile imaginației receptoare. Conținutul operei literare dobîndește în acest mod o dublă expresie senzorială ; în mod firesc și nemijlocit el se materializează în plăsmuirile, de el provocate, ale *fanteziei* dar, odată cu ele își află și întruparea convențională în *semnele grafice sau verbale* ale cuvintelor. Plăsmuirile fanteziei reprezintă adevărata transpu

n-ere nemijlocită a conținutului literar în imagini senzoriale, Corpusul de cuvinte este numai învelișul cu caracter de semn prin care conținutul este corelat sub raport lingvistic. Dincolo însă de caracterul său de semn, învelișul acesta lingvistic are și o valoare estetică proprie, putând potența sau, dimpotrivă, estompa valoarea intrinsecă a conținutului. Prin rimă, ritm, prin eleganța contrapunctică a frazării, prin respirația și amplexarea unei propoziții, ca și prin sonoritatea nemijlocită a unor cuvinte și a alăturării lor, expresivitatea limbii, ca suport senzorial al operei literare, apropie literatura cel mai mult de muzică, dând fiecărei opere o identitate lingvistică inconfundabilă. Identitate ce face ca perceperea unei opere în contextul unei anumite limbi naționale să nu fie niciodată aceeași cu alperceperii ei în altă limbă. Intercondiționarea dialectică dintre partea de estetică senzorială și plasmuirile estetice ale fanteziei conferă fiecărei creații literare o unicitate perenă și inconfundabilă, a cărei bogăție și valoare depind în bună măsură și de sensibilitatea, imaginația și inteligența cititorului, ce are astfel o participare creatoare la întregirea și definitivarea operei literare.

LECTURA CREATOARE

Ții în mână o carte. Titlul ei indică o capodoperă a literaturii române : *Baltagul* de Mihail Sadoveanu. Dar este această capodoperă totuna cu obiectul inert, cu muchiile îmblânzite de nenumăratele degete care au răsfoit-o de-a lungul ani

lor ? Ce este această carte când rămîne uitată în raftul unei biblioteci, cu paginile neluminate de iscodirea nici unei priviri ? Un simplu obiect material sau o operă de artă ? Putem să o identificăm în materialitatea hîrtiei ordonată între coperte și să o arătăm, așa cum putem arăta o statuie de Brâncuși sau un tablou de Grigorescu ? O putem localiza adică într-o zonă a lumii lucrurilor, asigurindu-i prin aceasta o indubitabilă realitate ?

întrebări justificate de statutul ontologic al operei de artă literară ce ilustrează cazul-limită al distincției dintre materialitatea pasivă a operei de artă și idealitatea activă a obiectului estetic.

Sigur, s-ar putea răspunde că o carte nu este făcută pentru a fi contemplată, ci pentru a fi citită, dînd astfel naștere în conștiința lectorului, și pie baza imaginației sale integratoare, obiectului estetic datorat *deopotrivă* lui Sadoveanu și lectorului său. Cînd Sadoveanu a așternut ultimele rînduri ale manuscrisului, el avea dreptul să spună : „opera mea este încheiată !” Dar cînd strădania scriitorului ia sfîrșit, contribuția interpretului acestei opere — cititorul — abia începe... Materializată în promisiunea cărții, opera literară este încheiată dar, prin aceasta, ea nu este încă *prezentă* ca fapt de conștiință al „spectatorului” ei — lectorul, ea nu se manifestă încă în specificitatea ei, ca obiect estetic. A cumpăra o carte nu înseamnă, așadar, în mod automat, a intra în posesia obiectului estetic pe care ea îl conține doar ca o posibilitate. Dacă cel care ține cartea în mînă nu știe să citească sau nu cunoaște limba

respectivă, el se va afla în fața unei structuri incoerente de semne tipografice și, deci, la fel de departe de sufletul ei ca și un surd de ființa simfoniei care tocmai se cântă, deși este plasat în mijlul orchestra. Dacă, dimpotrivă, aceste semne tipografice au pentru el un înțeles, atunci ele îi deschid accesul spre prezența operei. Ceea ce lectura obiectiv, egal cu zero, și totuși, lectura, ca și interpretarea unei partituri muzicale, este totul : posibilitatea operei de a fi trăită, adică prezentă în sfera unei conștiințe și de a deveni, prin această conștiință, obiect estetic.

Cele menționate mai sus nu vor să însemne că singura condiție pentru ivirea obiectului estetic literar este ca privitorul cărții să fie alfabetizat. Experiența sa de viață, senzorială și afectivă, dependentă în mare parte de vîrstă ; puterea de imaginare, condiționată la rîndul ei de gradul de cultură, al cititorului, de obișnuința acestuia de a opera cu simbolurile și de a le decodifica — constituie și ele, cum vom vedea, premise esențiale, indispensabile ridicării textului din materialitate în spiritualitate.

Procesul acesta de constituire a obiectului estetic literar, ca obiect intențional, prin intermediul lecturii — a fost analizat în amănunțime de Roman Ingarden în lucrarea sa fundamentală *Op.-ra de artă literară*. Spre a evidenția în ce constă lectura creatoare a operei de artă literară, Ingarden introduce noțiunile de „*image, schematică*“ și „*zone de inde-*

terminare ale textului literar". Datorită lor, obiectul estetic literar are un statut eteronom : el rămîne la discreția operațiilor subiective care îl vizează și, prin aceasta, îl constituie.

Schematismul de principiu al operei literare se manifestă în raport cu obiectele reprezentate (persoane, evenimente, lucruri, peisaje), precum și cu imaginile și sunetele evocate în text și el rezultă dintr-o disproporție specifică între mijloacele de reprezentare prin limbaj și ceea ce autorul intenționează să reprezinte în opera respectivă.

Astfel, obiectele reprezentate în operele de artă literară sînt în esență obiecte individuale, caracterizîndu-se printr-un număr infinit de trăsături. Dar, spre deosebire de artele plastice în care imaginea obiectului se oferă direct percepției vizuale, cititorul percepe nemijlocit doar niște semne grafice prin care sînt desemnate noțiuni și concepte care, spre a nu rămîne abstracte și pentru a prinde consistența unei imagini, fac apel la memoria și imaginația noastră. În acest sens spunem că, spre deosebire de opera plastică, opera literară nu are o existență autonomă ea fiind, mai înainte de toate, un sistem de semnificații. Spre a reprezenta obiectele dorite de autor opera literară se servește deci de anumite formațiuni lexicale, apte să îndeplinească această funcție, atît datorită sensului pe care-l conțin, cît și capacității lor expresive. Dar, într-un text literar poate fi utilizată numai o cantitate finită de cuvinte, sau propozițiuni. Prin urmare, dacă fiecare, dintre cuvinte ar ca-

vacteriza doar rina și de fiecare dată altă trăsătură a obiectului reprezentat, „[tot n-ar ajunge să fie unilateral și univoc determinat prin această descripție lexicală. Pentru aceasta ar trebui să dispunem de o colecție infinită de cuvinte capabile să definească fiecă nuanță individuală din fizionomia obiectului. Dar, am avea de-a face atunci cu o operă ce n-ar putea fi nici scrisă, nici citită pînă la capăt. Se instituie astfel o discrepanță între aspirația obiectului individual, reprezentat prin mijlocirea textului, către o determinare multilaterală și incapacitatea de principiu a formațiilor lexicale de a asigura obiectelor o asemenea determinare efectivă. Această discrepanță se localizează în opera literară sub loima zonelor de indeterminare, acele spații albe“ formate din aluzii și potențialități ce nu dispar decît atunci cînd lectura le concretizează, deci prin acțiunea compensativă a imaginației cititorului ce acoperă lacunele și însuflețește imaginile schematici. De aceea, opera literară nu-și elimină lacunele și nu-și oferă plenitudinea, coerența și intensitatea trăitului decît pentru conștiința care o trăiește.

Posibilitatea unor concretizări diferite pe care le ia una și aceeași operă în multiplele ei lecturi, ca și faptul că oameni diferiți, în epoci diferite, își reprezintă mental într-un mod extrem de diferit imaginile din una și aceeași operă literară, se clătorește nu, numai diferitelor însușiri și preferințe ale cititorilor sau condițiilor variate în care are loc lectura, ci și acelei proprietăți specifice operei literare exprimată în indeterminarea imaginilor ei. Deoarece în diferitele ima

vnlitățile lor sensibile. Deosebit de evident devine acest lucru în cazul sunetelor, deci al obiectelor și evenimentelor acustice, evocate în opera literară. Grafi erea cuvintelor, construcția surprinzătoare a frazei, asociațiile sugestive de cuvinte pot orienta perceperea *auditivă* a celor povestite în sensul dorit de autor, facilitând trăirea atmosferei evocate. Dar și aici intervenția compensativă a cititorului este hotărâtoare pentru ca el să poată deveni un *spectator* al evenimentelor concrete descrise de autor și nu doar receptorul semnificațiilor abstracte al unor noțiuni și concepte. Și aceasta deoarece limbajul literar nu ne oferă echivalentul sonor al cuvintelor, ci numai corespondentele lor grafice, destul de aproximative. Dintre elementele caracterizării sonore a cuvintelor și frazelor (ritm, melodie, rimă etc.) o deosebită importantă în concretizarea textului literar o are tonul exprimării — într-o lectură cu glas tare — a cuvintelor și ansamblului de cuvinte. Abia astfel calitățile fonetico-lexicale prezente în operă capătă relief, viață, corporalitate, așa cum niciodată n-ar fi putut avea în opera însăși. Autorul, cu voința și măiestria creatoare poate doar să le indice intențional dar nu le poate întruchipa, el este nevoit să lase această întruchipare pe seama cititorului. Pentru că, exceptând semnele de exclamare sau întrebare, limbajul scris nu dispune de nici un fel de mijloace grafice directe și univoce spre a indica modalitatea și tonalitatea rostirii cuvintelor — adică exact a acelor elemente ce contribuie - decisiv pentru a concretiza, în imaginea perce

pută de cititor, starea și proprietățile psihice ale personajului viu.

Să reținem deci, odată cu Ingarden, că opera de artă literară reprezintă numai un fel de *armătură* pe care cititorul o *completează* sau o *împlinește* și abia această formă *nouă*, mai deplină și mai concretă, constituie obiectul nemijlocit al percepției și desfătării estetice. Obiectul literar nu are, în fapt, altă substanță decât subiectivitatea lectorului. Putem spune că perseverența obsesivă și răbdarea în investigație a Vitoriei Li până sînt în realitate perseverența și răbdarea cititorului, pe care acesta le împrumută eroinei ; fără aceste sentimente, din *Baltagul* nu ar rămîne decît niște simple semne tipografice care nu ne-ar spune nimic. Ura Vitoriei împotriva celor care i-au ucis soțul este ura mea, a cititorului, pe care cuvintele tipărite au răscolit-o în mine, iar ucigașii înșiși nici nu ar exista fără încredințarea și ura pe care, prin intermediul Vitoriei, o am împotriva lor. Ea le dă viață, ea este „carnea și sîngele lor”.

Concretizarea operei literare este deci *rezultatul întîlnirii a doi factori, diferiți : a operei și a lectorului ei*, mai ales rezultatul capacității de a crea, reproduce și interpreta pe care el o manifestă pe tot parcursul actului lecturii. De aceea opera de artă literară va putea fi întotdeauna sesizată în funcție de dispozițiile cititorului, după interesul diferit conferit unuia sau altuia dintre aspectele operei, după priceperea pe care el o aduce în înțelegerea semnificației sau după vivacitatea imaginației care animă aceste semnificații. De aceea lectura nu este ni-

oindată absolut fidelă, opera literară depășind întotdeauna, ca potențialitate, pe fiecare în parte dintre percepțiile concrete pe care le provoacă. Ea este expusă unei pluralități de interpretări care pot chiar să se opună unele altora.

Astfel, dacă am putea obiectiva imaginile ce se derulează în mintea cititorului pe când „interpretează”¹¹ textul, s-ar forma unor secvențe cinematografice am putea constata că pentru același text literar vor lua naștere, în mintea unor cititori diferiți, imagini foarte diferite și aceasta indiferent de numărul cititorilor. Ele se vor deosebi nu numai cantitativ, sub aspectul densității amănuntelor „de culoare”, ce îmbracă și dau viață *schemei* textului, „zonelor de indeterminare”, deci prin bogăția de informații individualizate ale imaginii, ci și tipologic, prin semnificația diferită dată unora și acelorași sugestii ale textului. Fiecare cititor își realizează, astfel, propriul său „film” mental, distinct și inconfundabil cu al altora, pe baza paginilor „interpretate”. Așa se și explică de ce una și aceeași operă literară poate avea un impact atât de diferit asupra conștiinței diverșilor cititori sau chiar asupra aceleiași persoane, la vârste și deci la etape diferite ale vieții sale și aceasta nu doar datorită deosebirilor sau evoluției în timp a gustului ei estetic. Îmbogățirea experienței de viață a lectorului, acumularea în memoria sa vizuală a unui vast repertoriu de ipostaze ale cotidianului natural și social, al situațiilor exemplare sau catastrofice, îl vor face să poată răspunde mult mai substanțial, mai nuanțat și mai policrom la incitațiile zonelor de

indeterminare ale unui text care, poate, cu ani în urmă, l-a „lăsat rece” tocmai- pentru că nu răscolea în memoria sa afectivă nici o imagine vie, concretă, rămî- nînd astfel o simplă relatare abstractă, seacă. Și tot așa se explică de ce, de obicei, cărți ce fac apel la o bogată experiență vizuală în contactul cu natura și cu tipologia umană, fiind mai mult evocative, creatoare de atmosferă, decît narrative — precum majoritatea romanelor sadoveniene — sînt de regulă mai puțin accesibile în adevărata lor bogăție și semnificație copiilor, care, în mod firesc, le găsesc plictisitoare. În schimb, literatura de aventuri, de acțiune, ce narează fapte, gesturi și atitudini concrete, pe care copilul poate mai ușor să și le reprezinte și deci să le trăiască efectiv, sînt lectura de predilecție a acestei vîrste. Nimic neobișnuit. Grav este însă că unii oameni rămîn toată viața, sub aspectul acumulărilor culturale și al lărgirii orizontului lor de cunoaștere, deci și al repertoriului de situații și imagini pe care și le-ar putea evoca provocați de text, niște iremediabili infanțili. Din rîndul lor se recrutează cei pentru care promisiunea unei cărți nu înseamnă nimic, cei care, după terminarea școlii nu mai citesc niciodată o carte pentru că „îi plictisește”. Analfabeți spirituali, deși „tehnic” știu să citească, ei nu sînt în stare să extragă (sau să adauge) din abstracțiunea conceptelor și noțiunilor ce alcătuiesc scheletul operei literare decît prea puține imagini palpabile, vii, care să-i miște și să-i emoționeze. Ei rămîn astfel consumatori exclusivi ai imaginilor cine

matografice sau de televiziune, deci ai unor iniagini prelucrate de ai'i, primite de-a gata, ca orice altă imagine din ambianța lor cotidiană. Și nu vor ști niciodată cîte conștiințe și inimi fraterne le-[^]au adresat mesaje hotărîtoare care îi implicau, întrucît i-ar fi ajutat să se cunoască și înțeleagă mai bine pe ei și pe ceilalți, cunoaștere fără de care nici un progres al civilizației nu ar fi posibil.

CE ADEVĂR NE OFERĂ LITERATURA ?

Elanul cunoașterii este acela care, cel mai adesea, și în mai mare măsură decît dorința conștientă de receptare estetică îl face pe cititorul obișnuit să ia în mină o carte, fie ea și literară. Fapt pentru care opera beletristică este uneori apreciată mai ales în raport cu noutatea și cantitatea informațiilor despre și referințelor la realitate și, corespunzător, cu valoarea ei de adevăr. Dar, în acest caz, semnificația conceptelor de „adevăr“ și de „realitate“⁴ este cea preluată din accepția Jor uzuală, cotidiană. Or, în contextul o- pere literare, ca și în al oricărei opere de artă, semnificația acestor concepte suportă mutații specifice, decurgînd din natura modelatoare și constructivă a actului de creație artistică, virtuți ce nu pot fi asigurate printr-un simplu act de translație a unor date și evenimente din planul real în cel l'icțional, chiar dacă multă vreme s-a considerat, în mod vulgarizator că în aceasta stă valoarea de cunoaștere a operei literare. S-a spus astfel, referitor la fabuloasa galerie de personaje a literaturii balzaciene, și în iluzia că se fa

ce un compliment autorului, cum că acosta ar i'i concurat registrul stării cr.nli. Uriaşa sa i'crţă constructivă era' astfel asimilată harnicei şi meticuloasei munci a copistului. Dar, oricît de profund realistă, opera sa, ca şi orice capodoperă literară de altfel, nu a „dublat”⁻¹ lumea reală la care o raportăm, ci a *construit* o lume paralelă, ireductibilă la prima. Spunem a „construit”^{*} şi nu a „creat”¹ tocmai spre a sublinia relaţia organică, de necesitate, dintre cele două lumi, cea reală şi cea literară, în care prima constituie „materia primă”, substanţa din care literatura o construieşte pe cea ue-â doua. Şi nu pentru a o nega pe cea clintii, ci pentru a o înţelege şi îndrepta prin forţa limpezitoare a *modelului* şi *analogiei*. Căci literatura nu face decît să construiască un model şi un analogon al realului. Repet, să le *construiască*, din premise reale, recognoscibile şi nu să le *inventeze*. Ceea ce inventează ea sînt doar mijloacele mereu noi de investigare şi reconstrucţie a obiectului, dar nu obiectul însuşi.

Ceea ce construcţia literară oferă, aşadar, cititorului nu este o lume născută din jocul gratuit al imaginaţiei ci din nevoia acută a oamenilor de adevăr, de cunoaştere a lui. Dar, aşa cum adevărul logic este o construcţie a intelectului, după legi şi reguli proprii şi nu simpla a- serţiune descriptivă, tot astfel adevărul oferit de literatură reprezintă o construcţie specifică, prin care realitatea este' „reaşezată “ într-o ordine logică pe care „materia cotidiană” nu o dezvăluie întotdeauna şi din perspectiva căreia dinamismul şi legile ce o guvernează devin evidente. Vocaţia constructivă a literaturii este,

așadar, vocația esențializării realului. O esențializare cerută de însăși ființa lucrurilor, ce ni se dezvăluie diferit, în funcție de scopul și privirea cu care o în-terogăm. Datorită aspectelor arbitrare și aleatorii ee coexistă în orice modalitate de manifestare concretă a naturii și societății, acestea sînt împiedicate să atingă în realitatea concretă acea formă ideală ce le este proprie și spre care năzuiesc corespunzător esenței lor. Concretizările reale, cotidiene ale unor legi și principii ale naturii și societății rămîn astfel adesea în urma potențialității lor de principiu. Construcția literară eliberează substanța factologică pe care o modelează din această stare de neîmplinire, înlătură tot ce e efemer, accidental și scoate la lumină esența fenomenului, făcîndu-ne accesibil idealul în stare pură. De aceea construcția operei literare trebuie să fie mai logică decît realitatea. Ea implică un soi de „supraadevăr“, cum îl numea flux-ley, ce face ca evenimentele și experiențele pe care le evocă să pară mai probabile, mai acceptabile decît însuși faptul real. Scriitorul e înzestrat cu o sensibilitate și cu o putere de a transpune lucrurile în situații semnificante, pe care faptele în sine nu le au. De aceea el își va demonstra aptitudinile constructive abia prin capacitatea de a extrage din fapte și evenimente mai mult sens de- cît ceilalți oameni și de a-l transmite cu o deosebită forță de convingere.

Construcția literară reprezintă astfel un demers cognitiv indispensabil oricărui efort de înnoire și dezvoltare socială. Pentru ca o societate să poată progresa, pentru a se putea autodepăși, ea trebu

ie să se cunoască cît mai profund, sa co-n-
știentizeze dt mai riguros stadiul și 'io- eul exact în
care se găsește pe scara posibilei și necesarei ei
deveniri. De aceea vocația constructivă a literaturii
în planul adevărului este trădată atît de demersul
nihilist, al ponegririi, cît și de cel festivist al
idealizării.

Au fost cu îndreptățire combătute, a- tunci cînd
s-au manifestat, viziunile nihiliste, anistorice și
nedialectice care, pornind de la greutate și
neîmpliniri trecătoare, ofereau o imagine sumbră
absolu- tizantă, ce denatura chipul viu al realului.
Prin „recul“ s-a ajuns apoi, uneori, la imaginea
inexpresivă, miop optimistă, ne- conflictuală a unei
colectivități încremenite în echilibrul iluzoriu al
automulțumi- rii. Această ocolire a problemelor și
contradicțiilor reale ale societății noastre

— în repetate rînduri ferm combătută în
documentele programatice ale partidului nostru —
departe de a-i pune în evidență progresul și
realizările de esență 111 procesul de optimizare a
condiției umane, nu face decît să înlocuiască mersul
înainte cu mimarea lui. Nu cu declarații și afirmații
festiviste poate contribui litera-¹ tura la activizarea
și mobilizarea conștiințelor în crîncena confruntare
cu vechiul. Faptele și nu vorbele au fost întot-
deauna motorul istoriei. Și deși imaginea literară
folosește ca mijloc de expresie cuvintele, ele nu
sînt decît mortarul prin care se leagă adevăratele
cărămizi ale construcției literare — *faptele*. Fapte a
cărora forță de convingere să stea în ele însele, în
valoarea lor de exemplaritate, în acuitatea cu care
sintetizează eforturile, idealurile și năzuințele oame

nilor.. La ele, la fapte, și nu..la vorbele despre fapte se - referă adevărul construcției literare.

Stabilitatea acestei construcții depinde însă de integralitatea adevărului ei. Fiindcă la fel cum o construcție incompletă, prin neducerea ei pînă la capăt sau prin avarie parțială, trădează prototipul ei ideal, tot astfel și un adevăr parțial, „retușat”¹⁴ sau numai „cocoloșit”¹ devine minciună, oricît l-am înconjura cu bune intenții. Și, după cum degenerarea adevărului critic în negativism coboară individul în negurile paralizante ale neîncrederii și descurajării, tot astfel înălțarea lui artificială pe roze creste de mu: avea îl lipsește de contactul fortificant și regenerativ cu solul, cu realitatea. Trandafiriul idilismului este la fel de mincinos ca și o s ton t ați a cenușului.

Iată pentru ce vocația constructivă a literaturii presupune nu numai un demers cognitiv purtînd spre adevăr, ci și o implicare morală profundă, respectiv acea angajare și responsabilitate, proprii oricărui proiect arhitectural. Edificiul în care scriitorul își invită cititorii să se cunoască, să se bucure sau îngrijoreze, și să viseze, trebuie să ofere certitudinea stabilității. El nu se poate susține în stîlpii de fum ai elanurilor conjuncturiste și automulțumirii facile, repede spulberate de orice adiere proaspătă a realului. Pilonii dăinuirii sale sînt sinceritatea, credința, respectul și dragostea față de cei pentru care a fost înălțat.

**ÎNSEMNAȚII PE UN
PROGRAM DE TEATRU**

NEVOIA DE FRUMOS

Devine, se pare, din ce în ce mai jenant pentru mulți spectatori să-și definească așteptările și satisfacțiile lor în raport cu arta dramatică prin intermediul termenului de „frumos”. Conceptul, cândva rege al întregului sistem de categorii estetice, este astăzi ocolit, disprețuit și de-’ gradat prin asocierea sa cu termeni ca „banal”, „superficial”, „filistin” și chiar „kitsch”. Categoriile din fosta „opozitie”, grupate în jurul leitmotivului întregii arte moderne — „interesantul” — domină autoritar repertoriul conceptelor prin care se încearcă valorizarea artei scenice contemporane. Ni se vorbește astfel admirativ despre „spectacole șocante” sau „neliniștitoare”, despre „personaje bizare și de o incitantă straniețe”, despre atmosfera „apăsătoare, tenebroasă”, a cutărei înscenări, despre „dezechilibrul stimulator al ruperilor de ritm” sau despre decorul de o „necruțătoare și demascatoare urîțenie”. Nu mă îndoiesc că toate aceste formule reflectă corect și sugestiv ceea ce criticii ori spectatorii respectivi au văzut pe scenă și nici nu contest legitimitatea estetică ori valoarea artistică, în si

ne, a tuturor acestor modalități prin care arta modernă și-a lărgit aria mijloacelor de investigație și exprimare a unei realități complexe și contradictorii. Dar arta nu este numai reflectare, ci și construcție în sfera unor valori perene și autonome, ale cărei coordonate definitorii rămân „Adevărul”⁴, „Binele”, „Frumosul”¹¹. Prin aceasta arta nu numai selectează dar și *propune*, nu numai se adecvează realității clar o și *corectează* conform unui etalon ideal, extras prin forța ei creatoare abstracțiunii filosofice, spre a dobîndi concretețea obiectivării materiale, intuitive a operei de artă.

Frumosul este un asemenea etalon, principalul prin care forța modelatoare a teatrului și-a îndeplinit dintotdeauna vocația ei civilizatoare. Pentru că civilizație nu înseamnă numai cunoaștere și dezvoltare, putere și bogăție ci, mai ales, echilibru, ordine, consecvență și autoritatea valorilor afirmative ale vieții. Or, frumosul este calitatea estetică ce reunește și exprimă într-o formă sintetică, direct perceptibilă, toate aceste trăsături, conferindu-le valoare de stimul și de model. În acest fel, teatrul a năzuit dintotdeauna să fie o școală de cultivare a simțului și respectului pentru frumos. El nu este însă doar o formă de reproducere, de ilustrare a frumosului social-uman, ci îl sintetizează și îl explică, modelîndu-l. Această modelare e necesară întrucît în viață frumosul și urîtul, expresivul și banalul se întrepătrund la întâmplare. Spre a ne putea bucura de frumos în și pentru sine trebuie ca spiritul să-i producă și să-i desăvîrșească sub forma unei lumi. deosebite, existente numai pentru

sine. O astfel de lume, cu legi și convenții proprii, merită să potențeze frumosul din realitatea empirică și să-i confere exemplaritate, este și cea a teatrului.

Iată pentru ce, parafrazînd cunoscuta replică cehoviană din *Unchiul Vania*, am putea spune că, în teatru, totul trebuie să fie frumos : și chipurile, și îmbrăcămintea, și gesturile și ținuta, și sufletul și gîndurile și, bineînțeles, rostirea. Dar, în prestația unor actori tineri, și ,nu numai a lor, dicția de pildă, acuratețea și inteligibili- tatca rostirii sînt adesea neglijate, consi- clerîndu-se că toate acestea aduc o notă de artificialitate, de neautentic, pentru că, nu-i așa, „în viață nimeni nu vorbește ca pe scenă Firește, căci dacă ar fi așa n-am mai avea nevoie de scenă ! Sigur, sșsectacolul teatral nu este o parn- dă a modei și nici podiumul de defilare al candidaților la un concurs de frumusețe. Și totuși, unde ar putea omul obișnuit să întâlnească, mai firesc și mai stimulator, frumusețea umană în ipostazele ei exemplare, să învețe să o recunoască și să o cinstească, decît în incinta civilizatoare a teatrului.

Dacă hazardul face ca nu întotdeauna talentul și expresivitatea dramatică să aibă șansa de a se alia cu fizionomiile cele mai fericite din punct de vedere an- troponietric, în schimb, eleganța și noblețea ținutei, demnitatea atitudinii, rezonanța și pregnanța rostirii sau discreția sugestivă a vestimentației pot fi, desigur cînd tipologia rolului o impune, condiții ale frumosului scenic a căror împlinire ține exclusiv de cei implicați în slujirea artei scenice. Naturalismul vulgar, deghizat prin asumarea aspectelor exterioa

re ale realismului, îndemnând la o totală identitate între teatru și viață, pretinde însă rostirii, ținutei și gestului să se manifeste pe scenă „ca pe stradă”, adică neglijent, necontrolat, inexpressiv și chiar .vulgar. Dar, cum teatrul nu are menirea de a fi „oglinda străzii”^{1m}, ci corectorul și stimulatorul înnobilării ei, vorbirea și ținuta scenică frumoasă nu vor putea fi niciodată pur și simplu „ca-n viață”.

Ezitatea în fața cultivării frumosului scenic, în ipostazele amintite mai sus, poate veni uneori și din teama de a nu fi acuzat de lipsă de forță artistică. Numai urtul zguduie, cutremură; frumosul calmează, moleșește și, gând nerostit, plictisește. Frumosul este confundat în acest caz cu simpla armonie de suprafață, cu împăcărilor formale cele mai lesnicioase, oricui accesibile, fără efort. Dar frumusețea autentică nu a însemnat niciodată în artă devitalizare a substanței ideatice, anemie expresivă, ci a presupus, dimpotrivă, siguranță de sine, dăinuire, încredere și o privire binevoitoare, dar nu mioapă, aruncată asupra lumii. Firesc, ea este mai puțin spectaculoasă, ne atrage rnai puțin atenția decât formele șocante ale artei contemporane pentru că frumosul de esență este, prin definiție, modest și neostentativ, calm și discret. El nu „te trage de mîneacă”^{1*}, ci se lasă descoperii. De aceea el se adresează exclusiv vinei priviri și unor urechi ce au învățat să-i vadă și să-i audă. Dar, această formare a capacității receptive *piin* și *pentru* frumos a spectatorului nu se face de la sine, ci presupune prilejul unor contacte repetate și pregătite cu ipostazele sale re

prezenta ti ve. Iar teatrul poate și trebuie să fie un asemenea prilej. Ce modele de ținută, eleganță și demnitate a rostirii n-au fost, pentru generații întregi de spectatori, artiști ca Lucia Sturdza-Bulandra, Aura Buzescu, Tony Bulandra, Mihai Popescu, Ion Manolescu, George Vraca sau Kovács Gyorgy ?

Această enumerare de adevărați „prinți” ai scenei românești nu vrea să însemne că ceilalți au fost plebei”, că marile personalități artistice care fac astăzi gloria atîtca dintre scenele noastre ar avea o capacitate de impact mai redusă asupra publicului. Chiar dimpotrivă. Dar vraja pe care ei o emană de pe scenă are cel mai adesea un caracter impresionist, deci precumpănitor emoțional, și mai puțin unul de ceremonial cu valoare de model, deci de tip cerebral. Or, frumosul este o valoare spirituală, accesibilă în primul rînd pe cale rațională și abia apoi, prin ea, afectului. Forța expresivă pe care se bazează multe dintre succesele de interpretare proprii teatrului modern năvălește însă asemenea unui torent, impresionînd spectatorii prin socul autenticității și prin profunzimea trăirii dar neglijînd adesea, ca pe niște accesorii formele stînjenitoare, neimportante, acuratețea rostirii, rafinamentul ținutei, distincția gestului cultivat. Și e păcat că nu se profită mai mult în acest sens cînd avem actori atît de complecși și inteligenți, atît de înnobilați de har ca Valeria Seciu, Leopoldina Bălănuță, Margareta Pogonat, Adela Mărculescu, Victor Rebengiuc sau Ștefan Iordacne — spre a enumera doar cîteva din multele exemple posibile — care au toate datele

necesare, fizice și psihice, să facă din orice scenă pe care apar o adevărată piJdă de frumusețe umană. O școală cz educă simțul pentru frumos al spectatorului și prin întreaga sa ambianță vizuală, de la cea arhitecturală la cea scenografică.

Obișnuit să întâlnească pe scenă ipostazele unei frumuseți spre care fiecare năzuim în sufletul nostru și cu care sperăm să ne putem identifica, spectatorul va avea motive în plus să-și spună că întâl- nirea cu arta scenei este o perpetuă sărbătoare și că în teatru se intră prin portalul reculegerii, ca într-un templu și nu ca într-o simplă sală de distracție.

INTILNIREA CU PERSONAJUL

Intîlnirea spectatorului cu personajul dramatic, generat de virtuțile creatoare ale teatrului, este întotdeauna un *eveniment imaginar*, consumat în spațiul unui univers artificial și supus unor convenții ideale. Pentru că, oricît de viu și de firesc i s-ar înfățișa pe scenă, oricît de credibil ar fi în comportări, permițînd unei largi categorii de oameni să se recunoască *în* și să se identifice *cu* imaginea sa, personajul dramatic este în esența sa o abstracțiune, un produs al capacității de imaginare, selecție și sinteză a creatorului său. Spectatorul avizat știe desigur că viața datorată artei nu este rodul unui simplu transplant de pe stradă pe scenă, ci un act de negație dialectică, de recreație, de ridicare de la concret și particular la abstract, la general și universal. Astfel, existența ontologică întîmpla- toare, posibilă și individuală a unei *per*

soane reale trece în sfera dominată de necesitate și coerentă logică a *personajului dramatic*, în care nimic din ceea ce-l caracterizează nu mai are voie să fie întâmplător, lăturalnic ori secundar.

Din cauza factorilor arbitrari și aleatorii ce participă la determinarea oricărei manifestări concrete a unei persoane reale, aceasta nu poate, de regulă, să atingă în viață acea formă ideală proprie premiselor sale existențiale, psihosociale. Ipostazele reale, cotidiene ale unor legi și principii sociale ce-și găsesc expresia în comportamentul oamenilor rămân astfel adesea în urma potențialității lor de principiu. Arta teatrală eliberează personajul din această stare de neîmplinire, înlăturând tot ce este efemer, neesențial în biografia sa, făcându-ne sesizabilă esența sa în stare ideală, pură. În acest sens trebuie înțeleasă aserțiunea că existența, destinul personajului sînt *mai logice* decît viața oricărei persoane reale. Personajul întruhidează astfel un fel de „supra- adevăr” ce face ca acțiunile, calitățile și atitudinile prin care el se caracterizează scenic să pară mai probabile decît înseși faptele reale din care dramaturgul s-a inspirat. De aceea, ea să ne referim numai la teatrul istoric, un personaj ca *Țe-peș* din *A treia țepă* de Marin Sorescu, *Petru Rărea* al lui Horia Lovinescu sau *Despot Vodă* al lui Alecsandri — ultimul reactualizat pi' într-o memorabilă interpretare datorată actorului Ovidiu Iuliu Moldovan în montarea Teatrului Național „I.L. Caragiale” din București — sînt poate mai „logici” și mai „coerenți” în comportamentul lor, deci mai plauzibili și mai adevărați sub aspectul esenței lor

istorice decît vor fi fost chiar modelele lor concrete. Creatorul de artă teatrală eaU; înzestrat cu puterea de a transpune în plan intuitiv adevărul, putere pe care faptele *în sine* nu o au.

Miracolul ce-l atrage și-i readuce mereu pe spectator în preajma scenei stă în capacitatea ei de a face ca această abstracțiune, care e personajul, acest rezultat al unui proces de cunoaștere și reconstrucție și nu de simplă fotografiere a realității, să nu pară un model dogmatic și tezist, confecționat și artificial, ci să redobândească *aparența* vieții, deci firescul întâmplătorului, individualului, posibilului. Să ne trezească, cu alte cuvinte, fără a fi totuși astfel în esența sa, iluzia policromiei și efemerității concretului. Căci este vorba, acum, de o altfel de concretețe, de acel punct terminus spre care năzuiește orice proces de cunoaștere prin reflecție, în ascensiunea sa de la *concretul senzorial-intuitiv* (ce surprinde numai laturile exterioare, fenomenale ale obiectelor și evenimentelor la *abstract* și de la acesta la *concretul logic*, care exprimă sinteza determinărilor fenomenale și esențiale ale obiectelor, redîndu-le în întreaga lor complexitate, în dezvoltarea lor necesară. Un „concret logic“, ale cărui înțelegere și redare scenică revin, în declanșarea miracolului teatral, realizatorilor principali ai spectacolului : actorul și regizorul. Ei nu copiază și nu transpun pur și simplu viața pe scenă, ci o recrează în parametrii proprii universului de mare densitate existențială care e teatrul, punînd în lumină un concret care, în afara artei lor, *nu există ca atare*.

De aceea, adevărul unui personaj nu poate consta doar în „veridicitatea” cu care reflectă direct și mimetic unele aspecte reale ale persoanelor din viață.

Totuși, în credința că urmăresc caracterul realist, legat de viață, al teatrului nostru, unii spectatori mai fac confuzia dintre persoană și personaj, așteptându-se ca acesta din urmă să fie „o ființă vi”, care trăiește lângă noi, multiplicată în sute de exemplare, pe care o putem întâlni pe stradă, în tramvai, în colectivul unei uzine, pe șantier sau pe câmp \ în această opinie personajul este identificat, așadar, cu una sau alta din persoanele ce ne intersectează zilnic existența. Dar, dacă ar fi așa, n-am mai avea nevoie de teatru, ne-ar ajunge reportajele din presă, de la radio și televiziune, ne-ar fi suficientă propria noastră experiență cotidiană. Caracterul realist al personajului din pe scenă nu stă însă în confundarea sa cu unul sau altul din eroii reali, ci în faptul că exprimă o formă de recunoaștere și sinteză a întregii și diversei game de persoane pe care le reprezintă. Personajul nu este persoana concretă, dar ne ajută să o înțelegem, să o cunoaștem mai bine. Legătura sa cu viața stă în *punctul de pornire*, nu în cel de sosire. El pleacă de la concret și ajunge apoi la abstract, la altitudinea unui prototip ideal (nu idealizat), ce iluminează concretul dar nu se reduce la el. Teatrul nu intenționează doar să ne *prezinte* o persoană de lângă noi ci, făcând-o personaj, să o *explice*.

De aceea, întâlnirea cu personajul nu este pentru spectator un simplu prilej de recunoaștere a cuiva dinaintea știut, ci

unul de cunoaștere ingenuă, pozitivă, de conștientizare a unor ipostaze și posibilități nebănuite sau uneori doar intuitiv le înțelegem noi sau în noi înșine. Eroul real se transformă în personaj dramatic abia când, prin intermediul artei teatrale, sunt puse în evidență prin el anumite laturi și trăsături umane noi, insesizabile până atunci percepției curente. Așadar, întâlnirea cu personajul dramatic nu este pur și simplu întâlnirea cu viața ca atare, întâlnirea „din tramvai, de pe stradă sau din uzină” — cum par a crede autorii unor piese simpliste și schematice, așa-zise „de actualitate”, găzduite uneori la televiziune — ci bucuria și surpriza unei descoperiri de noi orizonturi umane, altfel ignorate. Diversele persoane, în individualitatea și unicitatea lor, le putem întâlni pretutindeni în viață. Șansa întâlnirii unui personaj autentic ne-o oferă doar scena, și aceasta numai în prezența unui martor indispensabil — valoarea artistică certă a contextului dramatic din care el ia naștere. Sute de întâlniri cu indivizi concreți nu pot egala, de aceea, semnificația formativă a întâlnirii cu un singur personaj autentic. În aceasta și stă valoarea educativă *de neînlocuit*, generatoare de modele cu mare forță de convingere și atracție, a teatrului.

RECUNOAȘTEREA ACTUALITĂȚII AUTENTICE

O artă *actuală* este, din punct de vedere social, o artă ce a pătruns în conștiința actualității, o artă ce răspunde întrebărilor și problemelor actuale ale publicului,

o artă ce a găsit drumul spre interesele spirituale ale maselor.

Această „pătrundere în actualitate”¹ depinde, pe de o parte, de o calitate *obiectivă*, intrinsecă operei de artă, și anume de actualitatea ideilor și a mijloacelor de expresie în care acestea se materializează, iar pe de altă, de o situație extrinsecă operei, reprezentată de condițiile socio-culturale ce asigură funcționarea optimă a procesului de comunicare artistică, deci de posibilitatea *subiectivă* a publicului de a înțelege și recepta adecvat, din punct de vedere estetic, mesajul operelor respective. Acest din urmă aspect fiind condiționat, în fapt, de accesibilitatea reală a operei. De aceea, în perspectiva eficienței social-formative a artei, actualitatea ideatică, obiectivă, a unei opere dramaturgice reprezintă numai o posibilitate, o stare de potențialitate a valorii ei sociale, transformabilă în realitate abia prin procesul subiectiv al asimilării sale în conștiința actualității. Numai acest din urmă proces poate fi echivalent cu o reală și concretă pătrundere a artei în actualitate.

Se cer clarificate, așadar, mai întâi condițiile *specific estetice* ale actualității linei opere dramaturgice și apoi *condițiile sociale* ce asigură recunoașterea și asimilarea acestei actualități de către conștiința socială a spectatorului.

Ca și contemporaneitatea, *actualitatea* nu este nici ea o calitate de la sine înțeleasă, o condiție satisfăcută automat de orice operă de artă, prin simplul fapt că aparține, prin datele fizice ale nașterii ei, prezentului imediat. În artă, ca și în întreaga sferă a valorilor spirituale, actu

alitatea este o calitate *ideală* și nu o determinantă fizică, de natură cronologică. De asemenea, actualitatea nu este numai, și *nici în primul rând*, o chestiune de tematică. Un roman, un poem, o piesă de teatru, un film sau o operă de artă plastică pot avea o temă inspirată din prezentul cel mai imediat și totuși să ni se pară profund inactuale, desuete, neangajate și banale. Și invers, *opere* inspirate din evenimente istorice, petrecute cu decenii sau secole în urmă, ori din terne și sentimente general-umane, ce constituie o permanență tematică a ariei din toate epocile, pot să intereseze și să implice acut conștiința contemporaneității, vă dându-tei astfel actualitatea. Iluzia unora că, transcriind în dialoguri cele mai recente evenimente sociale, într-un decor reproducând siluetele celor mai noi cartiere sau obiective industriale, își asigură, automat, înscrierea piesei lor în actualitate, dovedește ignorarea modalității *specifice* de identificare și evidențiere a actualității în artă. Pentru că, din perspectivă estetică, actuală (și nu) este doar *atitudinea* față de evenimentul abstras din prezentul cotidian și nu simpla reproducere mimetică. Ceea ce, transpus în termeni semiotici, înseamnă că *actuală* poate fi doar *semnificația* ideală a unei opere și nu *semnificantul* (material-evenimentional) prin intermediul căruia ea se exprimă, deci *semnul* (*ideal*) și nu *purtătorul* (*suportul*) său *material*.

De aceea, o piesă de teatru inspirată dintr-un eveniment istoric cu analogii în prezent poate fi mai actuală, mai bogată în semnificații contemporane, deci mai incitantă și mai interesantă pentru

publicul de azi decît alta neutră, pur descriptivă și ilustrativă despre fenomene sociale sau procese de producție de ultima oră. Sigur că, *interpretate* de o conștiință angajată în actualitate și *transfigurate* în atitudine morală sau ideologică, evenimentele semnificative ale *prezentului* social-economic și politic sînt mai apte să constituie suportul tematic al unei arte actuale. Dar, și aceasta am vrut să subliniem, nu de la sine și nu în mod automat. Pentru că actualitatea artei se deosebește structural de cea jurnalistică, momentană, fluidă, în măsura în care arta respinge efemerul spre a asceade la durată, la permanentă. În acest sens, creația artistică este echivalentă cu o transfigurare a fluidității temporale, în stabilitatea unei configurații artistice.

Arta actuală — resimțită ca atare de spectatori — este emanația unei *conștiințe* actuale și nu doar a unor subiecte „actuale” și, de asemenea, expresia unei personalități artistice moderne ce a asimilat toate achizițiile viabile ale progresului mijloacelor de expresie artistică. Nu poți fi actual în artă doar prin idee și atitudine, neglijînd tehnica artistică indispensabilă — specifică limbajului artistic contemporan. Cea mai angajată atitudine moral-politică devine desuetă și revolută dacă, de pildă, se exprimă astăzi, în dramaturgie, prin limbajul scenic al secolului al XIX-lea.

Deci, condiția specific estetică a actualității unei dramaturgii este asigurată nu de statutul cronologic al operelor, nici de localizarea în cotidian a sursei lor de inspirație, ci exclusiv de *atitudinea și*

semnificația exprimate prin operele respective ca și de originalitatea și prospețimea mijloacelor ei de expresie artistică. Dar, cum am mai menționat., și această actualitate, specific estetică, reprezintă numai o posibilitate în raport cu asimilarea și recunoașterea ei de către spectator. Cu alte cuvinte, pentru o reală pătrundere a operei dramaturgice în actualitate, este necesar ca actualitatea subiectivă a creatorului să fie receptată, să coincidă cu actualitatea colectivă, obiectivă, a publicului. Un eveniment ce se impune", de pildă, conștiinței mele cu maximum de actualitate, îi poate lăsa total indiferenți pe cei din jur. Nu oricine percepe cu egală acuitate spiritul timpului și nu toți oamenii trăiesc spiritual în consonanță cu epoca lor. În artă, ca și în cadrul tuturor manifestărilor spirituale, contemporaneitatea nu este un concept ontologic, ci unul exclusiv axiologic. Ea se referă nu la coincidența înscrierii unor indivizi sau unor opere între limitele a- (■)eleiasi secvențe de timp fizic, ci la *comunitatea conștiințelor* ce gravitează pe o aceeași orbită spirituală și în orizontul unor idealuri și valori comune.

Relevanța *socială* a actualității este dată, așadar, de gradul în care o anumită piesă de teatru corespunde valorilor, orientărilor și gusturilor unui anumit grup social, prioritar și majoritar în cadrul categoriei de public. Ceea ce ridică, din nou, și problema educației culturale-cognitive a publicului larg, aducerea idealului și sensibilității sale estetice „la zi“, la nivelul achizițiilor și performanțelor artistice reprezentative ale epocii. Pentru că, încă o dată, *pătrunderea unei opere*

re dramaturgice în actualitate nu depinde numai de calitățile ideatice și expresive, intrinseci operei, ci și de actualitatea orizontului de așteptări al spectatorului, de actualitatea gustului și idealului său estetic, de actualitatea educației sale culturale-artistice. De aceea, singura formă reală și eficientă a apropierei artei de mase, în sensul unei coincidențe a celor două sfere ale actualului (cea individuală, a artistului și cea colectivă, a publicului) nu poate fi decât obiectivul unei complete și permanente strategii a politicii culturale a partidului și statului nostru și nu rezultatul spontan al unor acțiuni formale, pur declarative, ce eludează conținutul atât de complex al problemei. Eventuala distanță dintre sferile celor două tipuri de „actualități”, dintre idealul estetic obiectivat în operă și orizontul de așteptări, spirituale și artistice, al spectatorului, nu este o distanță fizică ce ar putea fi anulată spectaculos, doar prin apropierea, în kilometri, a distanței dintre sediile firești ale teatrelor și spațiul real de existență (și muncă) al unei categorii de public. Nu doar jucînd în condiții tehnice sub cele normale o piesă de teatru, pe practicabile montate în mijlocul unei hale de uzină, vom demonstra - reala apropiere de mase a artei noastre sau vom contribui cu adevărat și în mod eficient și specific la o asemenea apropiere. Ar fi simplu dacă problemele complexe ale comunicabilității, accesibilității și actualității artei s-ar putea rezolva atât de ușor. De altfel, cînd oferta artistică este cu adevărat actuală, în sensul că ea confirmă orizontul de așteptări, interesele spirituale ale publicului, dis-

fantele topografice, oricît de mari, mi pot împiedica adeziunea și afluența spectatorilor, cum o demonstrează succesele cele mai reprezentative ale dramaturgiei noastre contemporane. În caz contrar, nici o concesie kilometrică nu va anula distanța implicată în dezinteresul și apatia cu care opera artistică respectivă este întâmpinată de public. Să fim bine înțeleși. Nu minimalizăm prin aceasta semnificația democratică, agitatorică și formativă a unor asemenea manifestări artistice organizate pe mari platforme industriale, mai ales cînd acestea sînt găzduite în localități văduvite de stagioni artistice permanente. Dar, încă o dată, nu în ele trebuie să căutăm modalitățile specifice, *de conținut*, ale unei reale și eficiente pătrunderi a artei în actualitate, ale unei organice apropieri a artei de mase. Un spectacol inactual oricît l-am aduce, fizic, aproape de spectator, nu devine prin aceasta mai actual și mai accesibil, nu își vădește astfel apropierea *spirituală* de conștiința socială a maselor.

Dar există nu numai asemenea pătrunderi formale, mimate, ale artei în actualitate, ci și o actualitate artistică *simulată*, pe care spectatorul trebuie să o distingă de cea reală, autentică. În mereu actualul său *Dicționar de idei literare*, Adrian Marino ne propune cîteva criterii ale unei asemenea distingeri : actualitatea *reală* „*este rezultatul asimilării, a- derenței adinei la ideea și conținutul profund al actualității; cea simulată constă în adeziunea exterioară, superficială, lina este substanțială; alta formală. Trăire, sinceritate într-un caz; mimare și oportunism în altul. Cînd timpul meu în-*

tenor coincide cu al evenimentului calendaristic și al esenței sale, sudura se produce; când această suprapunere, urmată de inevitabila fuziune, nu există, apar doar contrafacerea, aprobările de circumstanță, «integrările» superficiale sau goale ale imposturii". Astfel de opere, de o actualitate formală, circumstanțiale - Jă, proliferază mai ales în perioadele de „campanie“ ale evocării sau aniversării unor evenimente de rezonanță actuală, când adică, ceea ce ar trebui să rezulte dintr-o nevoie permanentă și interioară a vieții noastre spirituale (de pildă, dialogul continuu cu istoria, în sensul cunoașterii și reactualizării tezaurului de simțire și gând cristalizat în experiența milenară a dăinuirii poporului român) este doar emanația precipitată, conjuncturală și deci exterioară a unei întîmplări aniversare. Ostentația cantitativă a participării și adeziunilor ocazionale lasă uneori prea lesne să se strecoare veleitarismul și impostura, ce și subordonează evenimentul aniversat propriilor scopuri de autoafirmare, ce ar fi avut prea puține șanse într-un context de normalitate a ritmului de creație și ofertă artistică. Asemenea manifestări, ce caută să compenseze suferința calității prin „bucuria și entuziasmul“ cît mai apăsător exprimate ale „adeziunii la actualitate“ estompează adesea, prin număr și mediocritate, adeziunile autentice, care nu încetează, să apară și să se materializeze în valori semnificative cu șansă de dăinuire și dincolo de fervoarea aniversară, dar care, firește, ca orice valoare conștientă de sine, sînt mai reținute. Rezultatul nu duce, cel mai adesea, decît la banalizarea, vulgarizarea

și astfel la dezactualizarea teniei sau cv« •
nimcnului respectiv, deci la un efect o- pus celui
scontat prin declanșarea acțiunilor respective.

CUI SE ADRESEAZĂ TEATRUL DE ANIMAȚIE ?

Ca gen dramatic specific, teatrul de animație își poate confirma valabilitatea numai în măsura în care se dovedește capabil să exercite o funcție estetică proprie și, ca atare, să răspundă unor necesități spirituale ale spectatorului, ce nu sînt sau nu pot fi satisfăcute de alte genuri de artă. Cu alte cuvinte, el va dăinui, prin proprie vitalitate și nu doar prin „terapie intensivă”, numai dacă se va adresa conștiinței contemporanului într-un limbaj și cu un mesaj propriu. Altfel, toate eforturile de înnoire formală, fie sub aspectul unor modificări în structura și aspectul păpușilor, fie sub cel al unor împrumuturi din modalitățile de expresie ale altor genuri de artă a spectacolului se vor dovedi la fel de ineficiente, nefăcînd decît să se accentueze* criza actuală a încrederii în forța proprie de expresie și comunicare a păpușii.

Pledoaria pentru vitalitatea și necesitatea artei de animație trebuie pornită, așadar, nu de la analiza formelor actuale de manifestare ale teatrului de păpuși, multe eterogene și eclecticice, tributare unor simple mode efemere, ci de la *necesitățile spirituale ale publicului* pe care urmează a le satisface în mod specific. Care ar fi deci aceste aspirații, aceste „nostalgii spirituale”, cum le nu-

mna Ernst Bloch, ce nu pot fi satisfăcute *decît* sau *într-un mod superior* prin modalitatea de expresie și, deci, prin individualitatea semiotică a teatrului de păpuși ?

În cele ce urmează voi încerca să mă apropiez de un posibil răspuns la această întrebare, și anume din perspectiva modului specific în care arta de animație reflectă și transfigurează realitatea.

Ceea ce este valabil pentru artă în genere trebuie să fie valabil și pentru cazul particular al artei de animație. Deci trebuie să o privim și pe aceasta ca pe un mod specific de mediere și transfigurare a realității, potrivit capacităților cognitive ale publicului căruia i se adresează. Problema noastră se restrânge astfel la o întrebare mai concretă : ce fel de realitate și sub ce modalități de transfigurare este cea pe care spectatorul o în- tîlnește reflectată în arta de animație și ce nevoi spirituale ale copilului — publicul său specific — sînt satisfăcute pe această cale ?

Se știe că lumea copilului, realitatea sa este mult mai diversificată, mai bogată în nuanțe decît cea a adultului pentru că nu a fost încă în întregime conceptualizată. Ea este dominată de fabulos, domeniu în care granițele dintre real și ireal, dintre posibil și imposibil sînt mult mai permeabile. Fabulosul circumscrie o zonă a cunoașterii intuitive în care rolul *compensativ* al imaginarei este hotărîtor. Raportul dintre cunoscut și necunoscut este, în universul spiritual al copilului, net în favoarea celui din urmă. Tocmai de aceea, în modul specific prin care copilul se raportează la realitate,

necunoscutul nu rămîne un simplu zid o- pac ce limitează prin negativitatea sa spiritul investigator al copilului, ci se convertește în ireal, în fantastic, din necesitatea de a umple un gol. Imaginația, puterea de reprezentare sînt sollicitate la maximum la această vîrstă, fantasticul — îndeosebi prin intermediul mitului --- a- vînd aici o funcție compensatoare.

Deci modalitatea de restructurare a acelor secvențe de realitate pe care dorim să le înfățișăm copiilor prin intermediul teatrului de animație va trebui să țină seama de modalitatea în care copilul însuși vede, înțelege și prelucr.ază realitatea în mod cognitiv. Cel mai elocvent se poate vedea acest lucru prin felul în care copiii își reprezintă lumea cînd desenează. De pildă, fără excepție, el răstoarnă ierarhia vizuală, „firească”, a lucrurilor, instaurînd una pur afectivă, bazată pe importanța pe care o au pentru ei diferitele elemente ale realității la care se referă. Cum demonstrează Ru- dolf Arnheim în *Arici și percepția vizuală*, copilul desenează în dimensiuni mari lucrurile pe care le crede importante, indiferent de dimensiunea și proporțiile reale ale obiectelor și personajelor. Mărimea realistă este astfel doar marginal importantă pentru dimensiunea imaginii lor reprodusă în desen, căci identitatea perceptuală din desenul copiilor nu ține cont de ea. Funcționează, de asemenea, în aceste desene, o logică admirabilă în baza căreia copiii își adaptează imaginile condițiilor impuse de o tehnică bidimensională. Caracterul „fantastic”^{1*} pentru a- dulți al desenelor lor provine și din faptul că ei nn desenează copii, ci simbo-

iun ale lucrurilor reale. Astfel ei cred în adevărul
 imaginii cc reproduce un animal printr-un oval si
 cîteva linii, pentru i*ă ei completează ce văd (pe
 des. n) prin ceea ce știu și își imaginează despre
 animalul desenat. Această utilizare predilectă a
 simbolului în actul de percepere și redare a
 realității de către copii explică, după cum vom
 vedea, și marea credință a copilului în adevărul, în
realitate'! obiectelor animate, în ciuda simplității
 și rigidității lor schematice. Copilul poate crede cu
 ușurință că foarfecele este o balerină", plîngînd
 cînd aceasta își rupe „piciorul", la fel cum crede
 că o simplă configurație de cercuri, ovale și linii
 drepte este propria sa imagine. Și nu din cauză că
 asta ar fi tot ceea ce vede el cînd se privește în
 oglindă sau că nu ar fi capabil să producă o
 imagine mai fidelă, ci deoarece desenul lui simplu
 îndeplinește toate condițiile cerute de ei unei
 imagini.

Pentru ce tot acest preambul, aparent colateral
 temei noastre, privind modul specific de percepere
 și reprezentare a realității de către spectatorii-copii
 ? Spre a avertiza împotriva pretențiilor vulgari-
 zatoare ca și arta de animație să se supună
 aceluiași critei'ii ale realismului, valabile în arta
 dramatică propriu-zisă, cu actori în carne și oase.
 O asemenea pretenție nu ține seama de specificul și
 semnificația realului pentru universul spiritual al
 copiilor și nici de modalitatea, de asemenea
 specifică, a transfigurării iui cu ajutorul mitului,
 fabulosului și metaforei feerice. Să nu uităm a, , oi
 că mijloacele de expresie precumpănitor simbolice,
 reprezentate de obiectele ani

mate, configurează o lume artificială *la pătrat*. Deja orice modelare a hm luații pe o scenă de teatru, prin intermediul unor personaje cu valoare de semn, reprezentând altceva decât identitatea fizică, directă, a actorului de pe scenă, construiește o lume artificială, recreată și dcar analogă, *dar nu identică* celei reale. Teatrul de animație presupune, în plus, o *dublă modelare* a reflectării, păpușa i'ind de fapt un model al modelului care e actorul, ea remodelând deci o lume deja modelată. Această dublă distanțare de realitate favorizează funcția mediat modelatoare, în cazul ei, a mitului și simbolului. De aceea, reflectarea directă a realității cotidiene, a evenimentelor zilnice din familie, de la școală sau de la joacă, pe care copilul le cunoaște bine, suportă eu greu, fără a cădea în fals si în convențional, transpunerea în lumea de simboluri și convenții a teatrului de animație. Copilul crede total în adevărul unor păpuși întruchipându-i pe „Micul prinț”, pe „Sfarmă-piatră” sau pe „Albă-ca-ză- pada”, personaje oricum imagine, știind de domeniul fabulosului, dar îi pot părea stîngace și neverosimile cele înfă- țișînd pionieri, profesori sau muncitori pe un șantier. Tot astfel există teme ori personaje care din principiu nu vor putea fi tratate în limbajul teatrului de a- nimație fără a fi minimalizate ori vulgarizate. Astfel, oricît ar fi de importantă pentru educarea moral-politică și patriotică a copiilor cunoașterea trecutului glorios de luptă al poporului român, nu vom putea ilustra prin intermediul păpușilor momente ale luptei comuniștilor în ilegalitate sau secvențe din epopea

lui A ii hai Viteazul. Și nici chiar solemnitatea primirii unor noi membri în rîncul organizației de pionieri. Povestirea literară sau filmul o vor putea face mult mai bine și mai firesc. Sînt, acestea, limite tematice obiective de care oricine trebuie să țină seama, spre a nu denatura specificul acestei arte.

Modul în care este structurată realitatea în arta pentru copii trebuie să corespundă așteptărilor lor cognitive, deci modului lor propriu de a vedea și de a-și explica realitatea în chip mediat, prin intermediul mitului, al metaforei feerice sau al personajelor fantastice. Au existat critici ai acestor modalități, care doreau să elimine basmul și fabulosul din arta pentru copii sub motiv că acestea le-ar prezenta o lume deformată, ne-realistă, întărindu-le credința în forțe supranaturale. Este adevărat că basmul este principala sursă a miturilor ce populează universul spiritual al copilului. Dar, cum am arătat, copilul nu realizează încă o cunoaștere conceptualizată a realității, ci una intuitivă, puternic colorată afectiv. Tocmai de aceea el va accepta fără rezerve convenția mitului care este o reflectare la nivelul unor imagini slab controlate sub raport noțional. Din cauza capacității limitate a copiilor de a interveni efectiv în configurarea și transformarea, în sensul dorit, a unor acțiuni și evenimente din realitate, sentimentul lor de neputință se dezluează prin forța fabuloasă a personajelor mitice, care întruhidează o apreciere exagerată, o absolutizare pînă la miracol a posibilităților eroului. Cu toate acestea mi

tul rămîne o formă pozitivă de apropiere a realității la virata copilăriei, el exprimând de fapt străvechi năzuinți și sentimente omenești, precum și explica-rea, cu mijloacele fabulosului, a diverselor fenomene ale naturii.

Reprezentînd un caz particular de existență a mitului, basmul este una dintre principalele modalități prin care copiii încep să cunoască realitatea sub forma unor frumoase trăiri emoționale. Pentru că basmul transfigurează elemente esențiale și stări fundamentale ale existenței umane. El redă, într-o simplificare tipizantă, relațiile elementare și categoriile de bază ale vieții. Cel mic este confruntat cu cel mare, frumosul cu urîtul, bunul cu răul. Astfel, copilul—spectator se întâlnește cu o realitate redusă la elementele de bază antinomice. Basmele nu arată o imagine nerealistă și greșită a lumii, ci o realitate redusă la structuri simple.

Analiza marxistă a conținutului basmului, efectuată de Ernst Bloch, acordă acestuia, pe baza tendințelor sale optimiste, chiar tămăduitoare, o funcție emancipatoare. Basmul poate transmite spectatorilor optimismul eroilor săi, poate provoca impulsuri de activitate utilă, avînd de asemenea o influență formativă asupra fanteziei. Sînt impulsionate mai ales sentimente sociale. Bunăstarea sau sărăcia eroului, bunătatea sau răutatea, succesul unora și pedepsirea altora deșteaptă în copil sentimente de bucurie și milă, grijă și satisfacție, simpatie și antipatie.

Desigur că intervine aici și relația dintre basm și fantezie. Fără participarea fanteziei, înțelegerea întâmplărilor din basm nu este posibilă, căci evenimentele

narate se află dincolo de realul palpabil. Dar copilul este un receptor predestinat al basmului pentru că magicul și miraculosul au în psihicul copilului un loc tot atât de bine definit ca și în structura basmului.

Nevoia de basm reprezintă, așadar, una dintre dimensiunile definitorii ale spiritualității spectatorului copil. O trebuință cognitivă specifică a vârstei infantile este însă și nevoia de reprezentare vizuală, intuitivă și palpabilă, a noilor trăsături și ipostaze ale realității achiziționate treptat. De aceea, oricât de măiestrit povestită și oricât de bine cunoscută i-ar fi anecdotica basmelor, copilul dorește cu ardoare *să vadă* desfășurându-se aieva înaintea ochilor săi fantasticele aventuri ale eroilor îndrăgiți. Întrunește însă aceștia au un caracter pronunțat simbolic, o înfățișare și însușiri pe care copilul nu le poate vedea ca atare în realitatea obișnuită, cotidiană, ci nu pot fi întruchipați credibil de actori-oameni fără a-și pierde mult din aura mitică, din caracterul foarte general și abstract, de patern, de prototip comportamental. De aceea, după părerea mea, încercările de a repovesti în scenarii interpretate de oameni aventura „Micului prinț”, a „Aliciei” sau a „Albei-ca-zăpa-da” și a piticilor ei au reprezentat tot atâtea eșecuri. Aici forța magică de evocare și sugerare a miracolului, expresivitatea simbolic-imobilă a păpușii, potențată de măiestria mînuirii se dovedesc de *neegalat* prin nici o altă modalitate de expresie teatrală. Avînd în plus și șansa modificării după voie (sau clapă importantă) a dimensiunilor personajelor, ca și posibilitățile infinite aproape de a crea efecte

capabile să sugereze miraculosul și feericul, teatrul de animație constituie limbajul cel mai potrivit, dacă nu unicul, de a repovesti spectatorilor săi, indiferent de vîrstă, prin imagini concrete, lumea fabuloasă, populată de mituri și binecuvîntată de miracole, a copilăriei.

**SPECTATOR AL FRUMUSEȚII
UMANE**

Dialogul permanent cu valorile autentice ale artei are asupra spectatorului un efect ce nu se limitează, sub aspectul formativ, doar la sensibilitatea și rafinarea gustului estetic în baza căruia își selectează și valorizează experiențele artistice ulterioare. Cu alte cuvinte, născute și maturizate prin artă, interesul și receptivitatea sa pentru aspectele estetice ale realității nu se mai epuizează exclusiv în spațiul de ființare al artei, ci explorează și scot la lumină ipostazele frumosului în oricare din formele sale concrete de întruchipare. Cel care a învățat să recunoască și să se bucure de izbînzile creației artistice va ști să identifice mai lesne și victoria expresivității, ordinii, armoniei și eleganței asupra banalității, vulgarității ori pragmatismului sec, oriunde o va întîlni în jurul său, și mai ales în prezența inepuizabilului spectacol oferit de expresivitatea și frumusețea ființei umane. Dar nici aici, actul receptării nu are loc spontan, nepregătit și în orice condiții. Fiindcă nu tot ceea ce percepția curentă apreciază și celebrează uneori drept frumusețe umană încarnează cu adevărat principiile unei autentice valori estetice a ființei umane. Deși aparent la îndemîna oricui, capacitatea de a aprecia adecvat

calitatea estetică a unui anumit individ\ depinde și ea, în fapt, ca și receptarea artei, de conștientizarea unor criterii mai mult sau mai puțin obiective, ce sustrag, și în cazul de față, judecata de *valoare* capriciilor pur subiective și fluctuante ale judecății *de gust*.

Dar, orientarea teoretică a „spectatorului” frumuseții umane este mult îngreuiată de faptul că tratatele de estetică, chiar și atunci când se decid să depășească sfera strictă de manifestare a artei, referindu-se și la valorile esteticului natural, evită să se ocupe de frumosul uman. Prudență lesne de înțeles întrucât aceasta pare a se supune cel mai puțin unor principii și categorii de apreciere generale, universal valabile, precum cele pe care năzuiește să le surprindă și să le formuleze estetica. Mai are atunci sens să vorbim despre frumusețea umană sau ea este doar o iluzie, un fapt de trăire emoțională, fluctuant de la epocă la epocă, o impresie pur subiectivă, atât de fragilă încât se destramă la cea mai mică încercare de a o „atinge” și analiza cu ajutorul unor concepte și criterii raționale obiective ? Și apoi, unde să plasăm, ontologic, domeniul de ființare al frumuseții umane : în corporalitate sau în spirit ? Cui aparține ea, esteticului natural sau celui spiritual ? Și ce instanță are mai multă greutate în decizia de ansamblu asupra impresiei pe care ne-o trezește o persoană ?

întrebări la care, fără să se gîndească, oamenii — în calitatea lor de receptori ai spectacolului cotidian al vieții — au răspuns totuși zilnic, de mii de ani încoace. Era însă un răspuns implicit, con

cretizat și materializat doar în sentimentele de dragoste, prietenie, admirație, născute în și prin comuniunea cu ceilalți oameni, sentimente ce constituie liantul afectiv al oricărei conviețuirii sociale. Dar, tocmai pentru că oamenii au *trăit* mereu întâlnirea cu frumusețea umană în mod afectiv, fără să și-o explice și fără a încerca să o obiectiveze conceptual, valoarea estetică a ființei umane pare atât de iremediabil cantonată în inefabil, relativitate și subiectivism și, ca atare, în iraționalitatea afectelor. „Dragostea e oarbă” s-a spus nu odată când frumusețea cuiva, ce se releva cu putere unei singure priviri, rămânea ascunsă tuturor celorlalte.

Și totuși, să vedem ce putem recupera din fragilitatea unei aparențe ce preferă zonele de penumbră ale rațiunii, ce ră-mînc din ea cu adevărat sub fascicolul de lumină al analizei conceptuale ?

Am putea eluda cu ușurință toate aceste dificultăți, recurgînd la o definiție atât de generală și de abstractă, încît să implice (și explice) toate situațiile posibile și, de fapt, pe nici una. De pildă, spunînd că „frumusețea umană se referă la acea structură a corpului uman și la acea formă a vieții spirituale și comportamentului unui individ, prin care se conturează și se exprimă *măsura speciei* iunane”. Corect, dar cu totul inoperant. Căci, tocmai această „măsură” definitorie (desigur, nu doar cantitativă) a speciei este cea care urmează a fi, la rîndul ei, interogată spre a-și declina identitatea. Or, aici intrăm în plin relativism, căci această „măsură a speciei”¹¹ este un dat fluctuant ce depinde, pe de o parte, de progresul cunoașterii antropologice, iar

pe de alta, de condițiile social-istorice concrete, deoarece fiecare epocă, ba chiar fiecă națiune și pătură socială își au propria lor reprezentare despre aceasta măsură a speciei și despre esența umană. De aceea, pornind doar de la baza obiectivă a frumuseții umane, care este una fiziologică, nu vom putea circumscrie nici o normă estetică, unitară și constantă a frumuseții umane. Trăsături corporale și fizionomice care în cadrul unei anumite rase contează ca elemente indispensabile ale frumuseții, devin la altele atribute ale urîteniei. Fiindcă nu există, la nivelul biologic al corporalității și naturalității omului, un etalon universal de frumusețe' umană. Înseamnă că trebuie să încercăm a ne apropia de acest fenomen din altă direcție, depășind nivelul strict al corporalității și biologicului, deși, aparent, în și prin aceste elemente ne vorbește frumusețea umană. Și vom pleca de la axioma că omul este, în plan estetic, veriga ce face trecerea de la frumosul natural la cel spiritual. El aparține, prin substratul său biologic, și esteticului natural (pro- riu plantelor și animalelor) dar nu mai poate fi redus la acesta. De aceea, specificul frumuseții umane în raport cu alte specii de animale nu poate fi înțeles dacă ne rezumăm la analiza bazei sale biologice. Pe nici o altă ipostază a naturii vii nu putem distinge mai deslușit ca pe figura umană, și ca în demnitatea ținutei sale, trecerea misterioasă de la organic la spiritual. Ținuta și figura omului aparțin simultan ambelor realități. Se îndreaptă totodată în afara și înăuntrul lucrurilor. Sînt asociate substanței celei mai fragile și degradabile, dar coboară

într-o esență- eternă. Frumusețea omului exprimă o altă frumusețe : cea a nașterii și conștiinței de sine a spiritului.

Valoarea estetică a unui chip rezultă din faptul că prin el ajunge la expresie în modul cel mai evident spiritul persoanei ; dincolo de acest motiv calitățile sale estetice nemijlocit perceptibile, ținând exclusiv de topometria fiziologică a feței, rămân irelevante. Dar care ar putea fi semnul distinctiv al acestei spiritualități, dincolo de fiecă trăsătură fizionomică în parte ? Caracteristica principală a spiritului constă în capacitatea sa de a reuni într-o unitate coerentă multitudinea elementelor din care e alcătuită lumea. Ală turarea lucrurilor în spațiu și timp, așa cum ele se prezintă nemijlocit simțurilor noastre, spiritul o contopește în unitatea unei imagini, a unui concept, a unei fraze. Cu cât corelarea părților devine astfel mai evidentă, mai vie, cu atât mai însuflețit de spirit va părea întregul.

Din ansamblul corpului uman, fața întruchipează în cel mai înalt grad această unitate interioară conferită de forța integratoare a spiritului. O primă dovadă este și faptul că orice schimbare ce privește chiar și un singur element al feței, modifică de îndată caracterul întregii sale expresii : un tremur al buzei, o strâmbare din nas, o încrețire a frunții sau o încruntare a privirii. Nu există nici o altă parte a corpului în care prin lezarea unui singur loc să fie anulată calitatea estetică a întregului.

Din punct de vedere pur formal, fața umană, cu multitudinea și diversificarea ei de elemente componente, forme și culori ar trebui, la urma urmei, să ne tre-

/cască o impresie de confuzie totală, estetic insuportabilă. Așa ar fi dacă această diversitate nu ar exprima totodată acea unitate deplină, controlată de spirit, de caro am vorbit.

Spre a face această unitate eficientă estetic și deci plăcută este însă esențial ca raportul spațial dintre toate elementele feței să nu se modifice decât în cadrul unor limite foarte strânse. Orice formă individuală, spre a-și asigura un efect estetic, trebuie să poată fi percepută în globalitatea ei, bazată, la rîndul ei, pe corelarea riguroasă a tuturor părților. Fiecare divizare și excentrizare (respectiv orice hipertrofieri prin izolare sau îndepărtare de rest) a membrilor slăbește și întrerupe legătura lor cu centrul structurii, slăbind așadar dominația perceptibilă a spiritului asupra întregului ființei noastre. Iar o imagine vidată de pecetea spiritului încetează să ne mai delecteze estetic.

Impresia de spiritualitate degajată de figura umană rezultă și din faptul că, în mult mai mare măsură decât celelalte părți ale corpului, ea pare a se sustrage de sub influența gravitației. Înfățișarea aparentă a omului este scena pe care se confruntă impulsurile psihice și spirituale cu forțele gravitației fizice, iar modul în care este purtată această luptă și decisă din nou în fiecare clipă este definitoriu pentru „stilul existențial” al oricărui individ. În măsura în care pe fața omului apăsarea „pur materială”⁴ a gravitației pare învinsă ca de la sine, fără nici un efort evident, impresia de spiritualitate se accentuează. După cum, sugestia unei stări contrare, în care forța co guvernează

expresia este cea materială, a gravitației (pleoape lăsate, capul înclinat pe piept, buzele atârânde, musculatura obrazului flască) constituie, de regulă, semnul unei vieți spirituale scăzute.

Dar omul nu este doar suportul neutru și anonim al unei spiritualități abstracte, generale, un recipient indiferent față de conținut, ci conferă acestui conținut, respectiv spiritualității *sale*, o *individualitate* inconfundabilă de la individ la individ. Faptul că percepem fața omului nu numai ca simbol al spiritului, ci și al personalității sale distincte decurge din aceea că ea a rămas singura parte a corpului uman direct perceptibilă, îndeosebi de când, odată cu instaurarea moralei creștine, el nu se mai înfățișează public în mod obiș¹-* nuit decât acoperit de veșminte. Fața a devenit astfel moștenitoarea expresivității corpului ca întreg, care, atât a timp cât domnea în mod firesc nuditatea, participa și el la exprimarea individualității.

Există totuși o diferență sensibilă între capacitatea feței, pe de o parte, și cea a corpului, pe de alta, de a exprima individualitatea. Astfel, deși pentru un ochi exersat corpurile se deosebesc între ele la fel de pronunțat ca și fețele diverșilor indivizi, ele nu explică și nu clarifică originea acestei diferențieri, așa cum o face figura umană. Sigur că o anume personalitate spirituală este legată de un anume corp, inconfundabil cu altul, și permanent identificabilă cu el. Dar, despre ce *fel* de personalitate e vorba, aceasta ne-o poate dezvălui numai fața. În al doilea rând, corpul poate exprima trăirile și evenimentele sufletești numai prin

mișcările sale, iar această expresie este prin natura lucrurilor fluentă, trecătoare. Frumusețea în mișcare, pe care o numim farmec, trebuie în permanență să se exprime din nou, în flănarea brațelor, în înclinarea torsului, în ușurința pasului, deoarece ea nu lasă în urmă nici o formă durabilă care să cristalizeze în ea expresivitatea mișcării individuale. Fața păstrează însă întipărite pe ea emoțiile tipice pentru individul respectiv : bunăvoință generoasă sau ură, franchețe sau șiretenie, siguranță sau teamă, zîmbetul comunicativ sau pîndirea neliniștită a cîștigului, și multe alte trăsături definitorii pentru caracterul persoanei. Pe față ele devin expresia inconfundabilă și durabilă a fizionomiei morale și spirituale. •

Dobîndim astfel, ca potențiali spectatori ai frumuseții umane, un prim criteriu prin care să mai restrîngem puțin discu- rația ei relativitate și anume cel reprezentat de ponderea valorilor spirituale în definirea acestei frumuseți. Ceea ce este relativ și diferit în aprecierea estetică a unei persoane, chiar și în cadrul aceleiași epoci și aceleiași rase, sînt mai ales criteriile ce se referă la trăsăturile ce exprimă suportul *material-biologic*, deci exclusiv corporal, al frumuseții umane, necesare dar insuficiente pentru a transforma vigoarea ori armonia în *frumusețe*, deci caracterul simpatic, plăcut, atrăgător al unor trăsături într-o *valoare* estetică pozitivă. Contribuția elementelor spirituale la nașterea impresiei de frumusețe umană se exprimă însă prin trăsături mult mai generale, mai perene, chiar dacă și ele condiționate istoric. Noblețea sufletului, bunătatea, cîntea, curajul, dem

nitatea cunosc o apreciere pozitivă mult mai universală decît lungimea părului, forma nasului sau culoarea pielii. Dar toate aceste calități spirituale și morale nu ne sînt perceptibile ca atare. Ele devin sesizabile unui observator extern abia atunci cînd se exprimă în fizionomia chipului, în forma și ținuta corpului și în dinamica sa. De aceea, frumusețea umană nu este nici expresia directă a unor calități morale, ci doar a unității și armoniei interioare ce guvernează, datorită lor, viața sufletească a individului. Cîntecul și generozitatea, noblețea și inteligența imprimă ținutei personale o demnitate ce iriază și în exterior pînă la înfățișarea senzorială și în această măsură își conservă valabilitatea observației lui Lich- tenberg că : „*Orice virtute înfrumusețează și orice viciu urîțește*“.

Cum remarcă Sendrail în excelenta sa carte *înțelepciunea formelor*, „cu cît devine, mai imperioasă solicitarea glndirii în cursul unui destin biologic, cu citita ea obține complicitatea fidelă a cărnii. înălțarea spiritului sfîrșește prin a acapara corpurile și a le antrena în chip irezistibil, pe drumuri noi“. Desigur, o asemenea concepere a frumuseții umane este o achiziție culturală modernă, generată de progresul de ansamblu al civilizației umane și, deci, istoric condiționată.

Multă vreme, în epocile preculturale ale omenirii, dar uneori și astăzi, la cei ce-și consumă existența în afara sferei de influență a culturii, frumusețea umană a fost apreciată exclusiv pe baza importanței ce se acorda valorilor vitale, indispensabile supraviețuirii speciei — forță, tinerețe, rezistență, sănătate etc. în acest

context, conceptul vulgar de om frumos este condiționat în mare parte și de sensibilitatea și atracția erotică între sexe și deci de vîrstă. El subliniază, în frumusețea feminină, momentul moliciunii, al delicateții, al tinereții, iar în cea bărbătească pe cel al vigoarei, al fermității și curajului. Contribuția tuturor acestor calități la nașterea impresiei de frumusețe umană nu poate fi desigur contestată. Ea își păstrează valabilitatea și astăzi, dar toate aceste elemente au început a fi considerate numai substratul necesar, dar *insuficient* al sentimentului natural al frumosului uman, o condiție preliminară a valorii estetice care se ridică deasupra acestei aparențe.

Conceptul *originar* al frumuseții legat în genere, cum am văzut, de impresia de forță și vitalitate și-a păstrat valabilitatea pînă în epocile de înaltă cultură, cînd se ajunge, cu încetul, la desprinderea sentimentului estetic al formei și mișcării de sentimentul natural al vieții și de opoziția sexelor. Se cristalizează astfel sensibilitatea și înțelegerea pentru *frumusețea spiritualizată*, pentru figura omului în vîrstă, cu fața înnobilită de desenul bogat al ridurilor, ca „limbaj al soartei”.

Două consecințe imediate decurg de aici pentru lărgirea și aprofundarea modului de receptare estetică a ființei umane :

1. *Frumusețea umană nu are vîrstă*. Deși favorizată de tinerețe și putînd fi întîlnită mai frecvent în preajma ei, vraja chipului și demnitatea ținutei pot înnobila orice vîrstă, conferindu-i caratele valorii estetice. Toată istoria portretului în pictură, și atîtea din documentele emoționante da

torate, mai recent, explorării de către arta fotografică a infinitei game de expresivitate umană, vin să susțină această afirmație. 2. Conceptul de frumusețe umană este uii concept dialectic, ce implică în sine momente contradictorii, pe care le depășește și le neagă într-o imagine finală, unitară. Așa se explică de ce unelo defecto fizice alo corpului sau figurii umane, contrastînd cu pretențiile de armonie, echilibru, eleganță ale criteriilor de frumusețe pot fi pînă la urmă transgresate, depășite de valori superioare, de ordin spiritual, care le anulează. Explicația acestui paradox o formulează foarte exact hegelianul Karl Rosenkrantz (în volumul *Estetica urîtului*, cel oare a analizat atît de rîguos intercondiționările dialectice dintre frumos și urît : „Întrucît Impui nu poate pretinde, în raport cu- spiritul, decit o valoare simbolică, este explicabil cum devine posibil ca un om să fie din punct de vedere fizic chiar urît, schilod, cu trăsături neregulate, ciupit de vărsat, și. totuși, să ne facă nu numai să uităm toate acestea, ci mai mult, să poată însufleși din interior aceste forme nefericite cu o expresie al cărei farmec să ne atragă irezistibil. In acest fel știa urilul Mirabeau să-și atragă pasiunea celor mai frumoase femei de îndată ce-i permiteau doar să le vorbească. Și in același sens Alcibiade spunea despre Socrate că este urît cînd tace, dar frumos cînd vorbește Din păcate, sau poate din fericire, reversul accestui proces nu estr posibil. O privire timpă nu poate fi răscumpărată nici do trăsăturile cele mai armonioase, de iradierea nici unei culori a irisului, la fel cum mișcările lîncede și stîngace ale unui

corp, guvernat doar de biologic și nescurtcircuitat de nici o tensiune spirituală, nu ne va șterge impresia de penibil prin nici o proporționare, oricât de fericită, a membrilor sale.

Strîns legată de acest caracter dialectic al conceptului de frumusețe umană, și decurgînd direct din el, este și o altă caracteristică a sa, proprie exclusiv omului, și anume caracterul său procesual, *clobindit*. Cu alte cuvinte, frumusețea sau urîtenia nu mai sînt privite exclusiv ca un dat imuabil, ca un destin estetic implacabil al persoanei, ci și ca rezultatul a unui proces de autoconstrucție volițională, de autodepășire. Sigur, nu ajunge să vrei să ai un profil de Adonis și un corp de atlet, pentru a compensa o natură mai puțin darnică față de tine. Dar figura umană nu e imuabilă. Nimic nu pare mai perfectibil decît ea. Cum scrie Sendrail în cartea amintită, *„nimeni nu trebuie să se simtă condamnat să-și accepte chipul. El se modifică spontan odată cu vîrstă și cu intensitatea și valoarea experiențelor umane consumate, în măsura în care ele ne îmbogățesc și își schimbă sufletul. Cîți oameni îmbătrîniți nu substituie treptat, figurii vagi sau banale a vîrstei de 20 de ani, o mască formată mai deosebit și cu trăsături mai pronunțate în care se imprimă o amară și puternică înțelepciune* O mare bucurie, o mare pasiune și însuflețire pot înnobila nespuse expresivitatea estetică a unui chip. Reușita și succesul social, cînd sînt răsplata, unor eforturi și unor merite reale, transfigurează uneori o persoană pînă la a o face de nerecunoscut. Profesorul D.I. Suc;hianu, aflat odată în culisele unei

scene bucureștene, le-a auzit bîrfînd pe colegile unei tinere actrițe care tocmai era chemată pentru a nu știu cît a oară la rampă de aplauzele unui public entuziasmat. „*Sigur cu are succes duca e frumoasă !*” a comentat, acră, una dintre colege. „*Ba deloc !* a replicat eu maliție, dar foarte exact, magistrul — *e frumoasă pentru că a avut succes !*”.

Concluzionînd, putem spune că elementele de care trebuie să țină seama cel care dorește să identifice tipul de frumusețe umană al epocii noastre (căci fiecare epocă și-a avut și își va avea propriile criterii estetice de valorizare a ființei umane) vizează în primul rînd îmbinarea și inter- condiționarea trăsăturilor fizice cu cele morale și spirituale. Frumusețea modernă implică inteligență, activism, prezență de spirit, spontaneitate și naturalețe. Spre a fi expresivă, frumusețea umană trebuie să fie *dinamică*, să se confirme în mișcare, prin firese, eleganță și ușurință — trăsături ce ne trezesc impresia de degajare», de libertate, în înfățișarea persoanelor la care le identificăm. Or, cum demonstrează Hegel, orice sentiment și conștiință a libertății înfrumusețează, la fel cum orice lipsă de libertate urîțește. Conceptul de libertate este utilizat aici în sensul autodeterminării, nelimitate în sine.

În sfîșit, fiind un act de trăire subiectivă, ca orice act de receptare estetică, sesizarea și recunoașterea, respectiv satisfacția în fața frumuseții umane, este, mai mult decît în cazul oricărei alte valori estetice, condiționată de ținuta morală a „spectatorului”¹¹ său. Ea presupune deschidere comunicativă spre ceilalți, depășirea egocentrismului, suspiciunii și

invidiei. Naturile brutale și vulgare nu sînt sensibile la frumusețea celorlalți semenii. Nu pot intra în rezonanță cu ea. Pentru că, așa cum observa, cu peste un mileniu și jumătate în urmă, filosoful grec Plotin : „*ochiul nostru n-ar putea privi soarele dacă n-ar participa la natura lui. La fel și sufletul nostru n-ar putea vedea frumusețea dacă n-ar putea fi el însuși frumos*“. Astfel, acreala mizantropică, cinismul meschin, suspiciunea la pîndă „n-au ochi“ pentru calitățile pozitive, exclusiv estetice ale semenilor, pentru că omul nu se poate proiecta simpatetic decît în valorile pe care, într-un fel sau altul, le posedă sau crede că le posedă el însuși, la care speră să poată avea acces. De aceea numai înălțimea morală te deschide la spectacolul frumuseții, după cum, la rîndul său, a-cesta te purifică moral. Cel care este capabil să vibreze la frumusețea umană și s-o celebreze ca pe o autentică valoare estetică, va ști să vadă în om întotdeauna un scop, niciodată un mijloc.

**COORDONATE TEORETICE ALE
RECEPTĂRII ÎN GENERAL**

RECEPTAREA CA ÎNCHEIERE A PROCESULUI DE COMUNICARE ARTISTICA

Sub aspectul finalității soeia]-umane a artei, receptarea este elementul cel mai important al întregului proces de comunicare artistică deoarece ea îi conferă acestuia orientarea teleonomică specifică : opera de artă este creată *pentru și numai pentru receptare* (caracteristică ce o și deosebește de alte obiecte realizate de om), astfel încît abia la acest stadiu al comunicării se confirmă sau se infirmă finalitatea și reușita operei. Toate funcțiile ei sociale arta nu și le poate îndeplini decît în măsura în care devine obiect al receptării, realizîndu-sc astfel naltul de la *valoarea* socială potențială a operei la *valorificarea* ei socială concretă.

În existența ei reală opera de artă nu este un obiect independent, suficient sieși, ci *element component al unui sistem specific de comunicare*, în cadrul căruia îndeplinește funcția de „transmițător de informație⁴⁴. În afara acestui sistem opera nu mai este un fapt de artă, ci doar un obiect material cu anumite proprietăți fizico-chimice și cu o anumită confi-

*gurație. De aceea, seriirii'ficația și 'legi'lt existenței operei de artă nu pot fi elucidate decât prin analizarea ei în contextul sistemului comunicațional : *artist* (creație) *operă* (transmitere) — *spec* *tator* (receptare artistică).

Din perspectiva procesului de comunicare, opera de artă este considerată ca întruchipind un mesaj, emanat dintr-un context socio-cultural și transmis prin intermediul unui canal (sistem de senzații vizuale, auditive etc.) existent între un individ emițător și unul receptor. Caracteristicile esențiale ale procesului de comunicare sînt reprezentate de proprietățile semiotice ale mesajului și codului, ce conferă o structură semiotică operei (în baza unui *repertoriu de semne* de care dispune artistul).

Esența actului de comunicare între un emițător și un receptor stă în găsirea unor semne recognoscibile în repertoriul utilizat de emițător și în combinarea și transmiterea lor prin ceea ce numim „canal de comunicare”, urmînd ca receptorul să identifice fiecare dintre aceste semne ale mesajului, comparîndu-le cu cele pe care le posedă deja în propriul său repertoriu. Comunicarea mesajului nu poate avea loc decât în condițiile în care aceste două repertorii coincid cel puțin în parte.

Forma fizică a mesajului artistic ia naștere prin *codificarea* ideii și formei artistice imparate într-un limbaj specific. Receptînd mesajul, contemplatorul îl decodifică pe baza repertoriului de semne de care dispune, reconstituind mental o altă idee și o altă formă. Calitatea comunicării depinde de identitatea dintre forma percepută și forma creată (transmisă).

III cadrul procesului ele comunicare arii-lică receptarea reprezintă ultima verigi. Abia prin ca procesul ia sfârșit, căpă- tînc sens și finalitate social-umană, iar opera se transformă din posibilitate în realitate ; din obiect „în sine“ în obiect „pentru alții“ ; din expresie a conștiinței de sine în formă a conștiinței sociale.

Dacă procesul de creație artistică se epuizează, se „stinge”¹¹ în produsul său — opera de artă — atunci putem spune că opera se „reaprinde” într-o anumită măsură în procesul receptării sale, dezvăluind astfel o nouă formă procesuală a activității artistice — *receptarea*. Anali- zînd mecanismele procesului de receptare, vom ține cont de următoarele considerații de principiu :

1. Procesul de receptare artistică reprezintă o *formă specifică a activității umane*, deoarece, așa cum a demonstrat psihologia percepției, nu există în acțiunea umană receptare fără activitate. Mai mult, forma însăși a receptivității este activitatea. Numai într-un proces activ se poate insera receptarea unui stimul. Acesta este „stimul” numai în măsura în care este integrat într-o reacție ; punctul de plecare este „punct de plecare”¹ numai dacă e primit ca ocazie a unei dezvoltări ulterioare, sugestia este „sugestie” numai pentru urechea care o ascultă și o evaluează. Modalitatea principală a activității, în cadrul receptării, o constituie *interpretarea*, care dă întotdeauna percepției o notă personală. În interpretare există întotdeauna o persoană care vede și privește, și anume dintr-o perspectivă proprie. Interpretarea este o cunoaștere în care obiectul se relevă în măsura în care subiectul se ex

primă. De • aceea, concepte precum cel de „co-creare” și „post-creație” prin care este caracterizată contribuția creatoare a receptorului la întregirea și finalizarea artistică a operei — dobîndesc o semnificație centrală, indicînd nota definitorie ce distinge receptarea artistică de receptarea unor opere științifice sau a altor obiecte semiotice, neartistice (ideologice, tehnice, etc.).

2. Receptarea artistică este, ca atare, o activitate ce repetă și reproduce structura activității creatoare a artistului (prin „co-creare” și „post-creație”), clar *in ordine inversă*. În cadrul acestui proces este decodificată informația pe care artistul a codificat-o în cursul procesului de creație. Putem considera de aceea raportul dintre creația artistică și receptarea artistică ca un raport cîe simetrie „în oglindă”, ca mișcare inversă într-un sistem dinamic analog (izomorf).

Dacă, așadar, *punctai de pornire* al creației unui artist este reprezentat de calitățile sale ca personalitate, atunci în cadrul percepției artistice, personalitatea receptorului constituie *ymnctul final* al efectului exercitat de operă, î-ntrucît scopul ei obiectiv constă în formarea omului ca personalitate. Și invers, dacă la „originea” creației artistice stă ceea c_p s-ar putea numi „metodă” de creație, ca *sistem de orientări* ce determină direcția activității practice a talentului și măiestriei, atunci perceperea artei va fi la rîndul ei predeterminată printr-un sistem de orientări și condiționări psihice, subiective. Acestea determină direcția de acționare a tuturor mecanismelor receptării artistice. Și, mai departe, dacă pro

ducere[^] unei opere de artă este condiționată de *măiestrie* și *talent*, receptarea artistică presupune și ca, în vederea acelei „co-participări” și „co-creații”, existența anumitor forme izomorfe de *măiestrie* și *talent*, din partea celui ce contempiă opera respectivă. Prima ni se înfățișează sub forma unor *deprinderi* și *dexterități* de percepere a artei, dobândite — ca și măiestria însăși — din experiență, din contactul repetat cu operele de artă și din studierea lor, constituind principalul obiectiv al *etapei formative* a educației estetice. Talentul se manifestă, în receptare, sub forma unor anumite *înzestrări* ale spectatorului, a *capacității* sale de a asimila informația estetică codificată în diversele limbaje artistice. Talent ce se află în strînsă independență cu o altă caracteristică subiectivă indispensabilă unei optime receptări artistice — *gustul*.

Teoria comunicării artistice pune așadar în evidență, cu o deosebită pregnanță, implicațiile creatoare ale actului de percepere a operei de artă. Receptorul nu mai este un simplu element de referință pasiv, nu mai este un simplu beneficiar — al ofertei de informație estetică, ci — cum am demonstrat și pînă acum — un *partener de dialog*, co-răspunzător de destinul estetic al operei. Și ca *partener* el își aduce partea sa specifică în investiția comună de *măiestrie*, *talent* și *libertate*, ce asigură semnificația și eficiența umană a operei.

Avem în vedere faptul că abia prin intermediul procesului de comunicare *încheiat* este posibilă valorificarea socială a artei, împlinirea menirii ei educa

tive în cadrul procesului de dezvoltare a conștiinței socialiste, ceea ce pune într-o lumină nouă relevanța receptării *eficiente*. Receptare prin care, deci, arta se înscrie între principalele forțe formative cu ajutorul cărora ne propunem — cum sublinia, la primul Congres al educației politice și culturii socialiste, secretarul general al Partidului Comunist Român, tovarășul Nicolae Ceaușescu — „...să venim în sprijinul naturii care a sintetizat în om forma superioară de organizare a materiei, acționând prin toate mijloacele, pentru stimularea însușirilor celor mai nobile ale acestuia, pentru dezvoltarea sensibilității sale, a dorinței și voinței sale de autodepășire, pentru amplificarea continuă a cunoașterii sale, pentru împlinirea visurilor sale celor mai cuceritoare de progres, dreptate și fericire... Noi ne propunem astfel să perfecționăm produsul cel mai bun al naturii : omul, creatorul a tot ce a existat în societate.“

ORIENTĂRILE COMPORTAMENTALE ALE SPECTATORULUI

Cum am văzut în paragraful precedent, pentru încheierea procesului de comunicare artistică printr-o receptare estetică adecvată a operei este necesară prezența unor condiții subiective, care să întregască și să continue condiția *obiectivă, materială* a receptării, reprezentată de existența obiectului de artă propriu-zis.

Coexistența acestor condiții obiective și subiective caracterizează și determină structura specifică a receptării artistice,

concepută ca un *proces psihic închis și totodată multislatificat, analog procesului de creație artistică*. Aceasta înseamnă că în structura receptării artistice trebuie să se reflecte corelația sistemică dintre momentele gnoseologic, axiologic, modelator, constructiv, ludic, hedonistic și cel semiotic, immanentă procesului de creație artistică. Totodată, toate subsistemele psihice care alcătuiesc procesul de receptare vor trebui să-și evidențieze caracterul lor *specific*; fiindcă spre deosebire de actul spiritului-practic de producere a operelor de artă, receptarea lor este un act *pur spiritual*.

Receptarea artistică adecvată presupune un întreg *sistem de orientări comportamentale* din partea spectatorului, ce pregătește și dirijează actul de percepere a operei de artă.

Astfel, spectatorului îi este proprie, mai întâi, o *orientare hedonistă* ce se exprimă în faptul că el se așteaptă, în urma contactului cu opera, la o plăcere, la o satisfacție estetică. În al doilea rând, îi este proprie o anumită *orientare comunicativă*, exprimată în disponibilitatea receptorului pentru schimbul nemijlocit de impresii cu alți spectatori sau auditori, cât și pentru contactul nemijlocit, în plan spiritual, cu autorul operei. În al treilea rând, putem evidenția în procesul receptării o *orientare cognitivă*, mai mult sau mai puțin dezvoltată, respectiv un interes, preexistent receptării, pentru operă ca sursă de noi cunoștințe (despre o țară necunoscută, despre o epocă istorică îndepărtată, despre o profesie puțin obișnuită, despre o mare personalitate sau informații de ordin psihologic și altele).

țial despre dragoste, prietenie, eroism, creație etc.). În al patrulea rând, receptorul dă curs și miei *orientări axiologice*, exprimată prin identificarea cu acele personaje ale operei care-i sînt cele mai apropiate sub aspectul preferințelor și orientării sale valorice și care pot, ca atare, incita co-participarea sa la universul ideatic al operei. În sfîrșit, și în al cincilea rând (ordinea e expozitivă și nu ierarhică), poate apare la receptor o dorință, mai mult sau mai puțin deslucșită, de a-și intensifica propria sa activitate și de a-și proiecta propria sa forță imaginativă asupra operei, *co-participînd* astfel, printr-un act de „post-creație“ la procesul de creație artistică.

Toate aceste cinci tipuri de orientare artistică sînt în strînsă corelație între ele, fiecare element putînd ocupa o poziție dominantă sau putînd să fie redus la minimum, în funcție de anumiți factori obiectivi și subiectivi, în dependență, așadar, de opera însăși, de modul de percepere a ei ca și de propriile interese, cunoștințe și grad de educație estetică ale receptorului.

Un gust artistic evoluat presupune întotdeauna ca receptorul să dispună, în fiecare caz concret, de întregul sistem de orientări, cu constelația lui specifică, spre a ști ce trebuie să pretindă unei anumite opere și ce nu și spre a fi capabil să-și modifice atitudinea receptivă în funcție de tipul și sfera firului operei cu care intră în contact. Un gust dogmatic, nelibor și îngust se caracterizează, dimpotrivă, prin incapacitatea și lipsa de dispoziție pentru schimbarea modului său de receptare și prin limitarea la un singur

oanon al receptării, orientată fie numai spre artă „serioasă”¹¹, fie numai spre comedie s.a.m.d.

Unilateralitatea orientării aflate la baza receptării artistice duce cu necesitate la distrugerea, la deformarea patologică a percepției normale, unitare, a operei de artă.

PARTICIPAREA CREATOARE A SPECTATORULUI

Intercon condiționarea dialectică dintre orientarea artistică, gust și emoție artistică (cu implicarea activă a *fanteziei*) conferă actului de percepere' a operei de artă un puternic accent activ, *creator*, de întregire și încheiere a structurii formal-idea- tice a' operei, ' condiție subiectivă indispensabilă a receptării artistice adecvate.

Cu aceeași necesitate cu care receptarea artistică reflectă în modalitatea ei specifică aspectul gnoseologic, axiologic și semantic al artei, este reflectat, în procesul percepției operei, și aspectul *creator* al activității artistice. Iar această *co-participare* creatoare a receptorului este cea care caracterizează și determină stadiul final al receptării : sentimentul *satisfacției estetice*.

În receptarea conținutului operei, contemplatorul reproduce aspectul cognitiv și axiologic al operei. Actul receptării reacționează astfel la stratul interior al operei, datorat fanteziei creatoare a artistului. Totodată, receptarea trebuie să se raporteze și la stratul exterior al operei, la caracterul ei semiotic și la calitate-

țile ei constructive. Această ultimă orientare a receptării artistice duce la *plăcerea estetică*, ce se constituie — cum am văzut — atunci când receptorul devine conștient de ordinea interioară a formei operei de artă, de modul în care a fost construită, compusă. Această conștientizare se bazează întâi pe contemplarea nemijlocită a formei în *ansamblul ei*, în intercondiționarea tuturor elementelor ei, și apoi pe surprinderea conținutului operei, întrucât din el izvorăște principiul organizării interne a formei. Receptarea artistică se mișcă așadar — spontan și intuitiv — *de la formă la conținut și înapoi la formă*. Acest drum este un act de „co-creare”, deoarece drumul de la formă la conținut este sinonim cu „dezlegarea misterului” construcției interne a operei, iar reîntoarcerea de la conținut la formă, o repetare a actului de creație în fantezia receptorului. Găci receptarea artistică presupune nu numai înțelegerea limbajului artei, nu numai trăirea modelelor exemplare ale vieții și nu numai interpretarea lor individuală, ci și *reproducerea acestor imagini și forme în fantezia receptorului*. Pentru ca această „reproducere”¹ să poată avea loc, trebuie ca și contemplatorul, cititorul sau auditorul operei să reproducă în conștiință actul creației, trebuie să devină, în modalitatea sa proprie, regizor, actor, ilustrator, dirijor sau restaurator al operei percepute.

Cum am demonstrat pe larg în unul din capitolele anterioare, fantezia cititorului de literatură reprezintă și ea o asemenea „co-creare”, întrucât orice scriitor

line cont. de această co-participare creatoare a fanteziei cititorului, lăsînd o anumită libertate de acțiune imaginației sale. Descriînd aspectul exterior al eroilor săi, romancierul se poate limita la cîteva trăsături generale, caracteristice, deoarece știe că imaginația noastră va întregi și definitivă portretul. În același fel, un regizor poate caracteriza locui unei acțiuni doar prin cîteva atribute simbolice

— ba poate lăsa acțiunea să se desfășoare chiar și pe o scenă goală — eontînd de asemenea pe co-participarea imaginației spectatorului. Din aceleași motive, în artele plastice moderne sînt utilizate din ce în ce mai des procedee precum sugerarea prin schițare, înlocuirea întregului printr-un detaliu, estomparea voită a imaginii de ansamblu, procedee ce urmăresc tocmai atragerea și implicarea participativă mai puternică a sensibilității și fanteziei receptorului. Receptarea literaturii implică nu numai *processe receptive*, ci și *processe proiective*. De aceea, interpretarea și evaluarea operei spune mai mult decît s-ar crede *despre cel care interpretează*, și nu numai despre operă ca „intenție”¹⁴ a autorului.

Opera de artă existînd, cum am văzut, doar potențial, concretețea ei estetică depinde în mod esențial de re-producerea ei comunicativă. Semnificația operei se naște în cursul actului de receptare, cititorul sau contemplatorul operei devenind, în acest fel, „co-creator”-ul ei.

Teoria artei de proveniență ingardiană nă a introdus, în acest sens, conceptele polare de *concretizare* și *obiectivare*. Primul pornește de la starea de artă în genere și are în vedere *intenționalitatea*

realităților obiectuale reprezentate. Actul artistic devine concret abia în cursul procesului de receptare, când contemplatorul umple „lacunele obiectualității”, proces accentuat mai eu seamă — cum am văzut — în cazul lecturii unei opere literare. Ingarden numește *concretizare opera* constituită prin acest act special de înțelegere. Așadar, *abia prin receptare se concretizează opera ca obiect care posedă o semnificație* ; „nu putem să comunicăm cu o operă literară decât sub forma uneia din concretizările ei posibile, și numai așa putem s-o simțim ca însuflețită”. Ceea ce, din punct de vedere al ontologiei artei înseamnă că obiectul însuși este întotdeauna obiect *percept* și *înțeles*. Nu există operă fără o conștiință receptoare care să o constituie.

Desigur, co-participarea creatoare a spectatorului la definitivarea intuitivă a operei nu se reduce la completarea de către fantezie a „punctelor de suspensie” lăsate de autor. Orice receptare autentică este deci nu numai întregire, ci și *interpretare* și *execuție* a operei. Observație valabilă nu numai pentru artele „de reprezentare” bazate pe intermediari (soliști, instrumentiști, dansatori, actori etc.). Cum demonstrează Luigi Pareyson

— *execuția interpretativă privește toate artele*. Opera de artă apare ca atare pentru cel care o receptează doar dacă acesta ajunge cu adevărat să o execute, în temui în care un instrumentist execută o parte. Putem spune deci că receptarea reface, mental și individual, procesul creației. „Nu există acces spre opera de artă — scrie Pareyson — decât prin intermediul execuției ce i se dă, fie că această

muncă este împărțită între un intermediar și un ascultător sau spectator, fie ■ că se găsește adunată în întregime în lectorul care are acces direct la operă... Astfel nu pot să contemplu o operă figurativă fără ca însăși privirea mea să-o facă vizuală, iluminând-o ideal, așa cum pretinde ea să fie văzută. Receptarea este deci dotată cu acel caracter activ și operativ care este propriu execuției. Caracterul izomorf al receptării în raport cu actul creației artistice se confirmă astfel încă odată. Și aceasta întrucât, reprezentând un aspect necesar și constitutiv al receptării operei de artă, execuția este totodată un aspect innăscut și indispensabil al însăși formării ei ; ea este reclamată și cerută de operă pentru că era conținută de procesul care o forma. „Cerinând să fie executat, opera nu reclamă nimic care nu este deja al său, iar cel care o execută nu face decât să-o redea, prezentă și vie, în realitatea ei. Execuția receptorului reia însăși execuția artistului. Spre a recepta adecvat o operă de artă, contemplatorul ei trebuie să se plaseze, așadar, în punctul de vedere al artistului, să pătrundă în procesul de formare al operei și să devină stăpânul legii care l-a orientat și călăuzit“. În aceasta constă acel „talent“ al receptorului — de care aminteam la începutul capitolului — și fără de care buna intenție de a intra în dialog fructuos cu opera rămâne nerealizată. De aici și marea demnitate, dar și grava responsabilitate a receptorului, obligat să adopte ca lege a propriei sale activități aceeași lege pe care artistul o are pentru a sa. Și tot de aici, marea importanță a educației esto-

tice, răspunderea ei pentru libertatea și demnitatea publicului în fața artei ce i se adresează și care nu-l poate înrîuri, decît *ca egal*, și nu ca spectator pasiv, uimit și umilit de un univers pe care nu-l înțelege și care-l copleșește, trezindu-i cel mult un sentiment de inferioritate.

PREMISE TEORETICO-INFORMATIVE ALE RECEPTĂRII

Inițierea spectatorului în „gramatica formelor”, respectiv inițierea sa în constituentele specifice ale limbajului plastic, poetic și muzical reprezintă principala premisă teoretico-informativă a receptării. Această inițiere reprezintă condiția indispensabilă pentru, depășirea dificultăților de receptare a unor lucrări în care limbajul artistic a suferit transformări substanțiale. Dacă în perimetrul artei tradiționale orice artist, forțînd inerția mijloacelor de expresie, căuta să-și cristalizeze un timbru propriu, fără a viola structurile perceptive ale sensibilității curente, respectînd „legile gramaticale și sintactice” ale vremii sale și ale genului de artă în care crea, o mare parte a artei contemporane urmărește — cum observă Umberto Eco — drept principală realizare ruperea *intenționată* a legilor de probabilitate ce guvernează discursul comun. Acest fapt introduce o transformare existențială fundamentală în statutul ontologic al respectivelor opere de artă și rupe polaritatea relației artist-public pentru a introduce în scenă un nou personaj : *mediatorul, cel de-
al*

Ueilea om. Statutul ontologic al acestei opere va trebui să consemneze, astfel, nu numai *datul material* al obiectului, d și *datul său conceptual*, ca parte componentă, *intrinsecă* a operei însăși. Din sfera operei, ce se închidea pînă acum odată cu ultima trăsătură de penel a pictorului sau cu ultima notă trecută pe portativ, face parte azi și demersul explicativ, *comentariul* ce însoțește, ca parte componentă esențială, formele de manifestare a artei moderne, asigurînd *premisele teoretice, informative ale receptării*. La dialogul artistului cu publicul participă astfel, asemenea unui translator ce face posibilă comunicarea, „cel de-al treilea om“, după expresia lui A. Moles, personaj concret sau abstract (cînd e suplinat de manifeste, cărți, broșuri, caiete de expoziție etc.). Acest fapt pune într-o nouă lumină rolul social al educatorului de artă. Analizînd mai în amănunțime fenomenul, ne vom referi în special la arta plastică, dar observațiile noastre sînt în aceeași măsură valabile, credem, și pentru lirieă, teatru, cinematografie sau muzică.

Desigur, întotdeauna a existat o literatură ce însoțea și comenta fenomenul artistic sub forma filosofiei artei, esteticii, didacticii, a istoriei artei ș.a.m.d. ; ea nu a avut însă niciodată semnificația prezentă de explicare conceptuală (ve: bală) a sensului picturii în general, de legitimare a existenței și modului de ființare a tabloului care, prin el însuși, nu mai spune aparent nimic. în aceeași măsură în care de la impresionism încoace pictura a început să contrazică presupunerile și așoptările interpretării (înțelegerii) obișnuite' a imagi-

Înilor, s-a impus necesitatea demersului explicativ, și cu cit abstracția a început să eiștige un rang din ce în ce mai înalt în compoziția tabloului, cu atât mai stringente au fost cerințele unei retorici însoțitoare a imaginii. Cercetările de psihologia artei au stabilit că interdeterminarea dintre contemplare și intelect este în mod esențial proprie ochiului. Când, așadar, odată cu obiectul se elimină din tablou în mod necesar și *noțiunea*, recognoscibilul și denumibilul, atunci conceptul va ancora *alături*, manifestându-se ca însoțitor. Literatura de comentare caută acum să prevină întrebarea firească pe care orice privitor neavizat și-o pune în fața artei moderne : „Oare ce înseamnă asta, ce vrea să spună ?“ și să dea un răspuns pe care acesta nu-l putea obține, nemijlocit, din operă. Opera devine astfel treptat o parte dintr-un limbaj noțional, conținutul ei fiind în asemenea măsură acoperit de comentariu încât devine imposibil să o separe de contextul literar și teoretic în care apare. Această literatură ține, așadar, de însăși esența datului artistic, ea este, din motive interne ale* acestei arte, o componentă substanțială a ei, dezvoltată în două direcții, una optică și alta verbală, împresurând tabloul ca o a doua ramă.

Analizând și el funcția mediatoare, educativă, a comentariului plastic, Arnoldj Gehlen enumera mai multe obiective ale acestei „punți retorice¹⁴ spre contemplator :

1. Ea trebuie să justifice „*declarația de independență* a picturii, respectiv tendința ei de a se desprinde de „*literaturizare*“ și de „*ilustrativism*“ și de a-și

construi un univers propriu, c-arc să nu se mai bazeze pe o natură sau pp un univers de idei preexistente operei. Este vorba aici de cazul-limită al abstracției pure și al informalului ;

2. Când pictura mai pornește încă de la obiect, dar utilizează, pentru „*redarea*” lui, un sistem de semne construit din propriile-i mijloace plastice, atunci imaginea va fi în mod logic „*deformată*” ceea ce provoacă perplexitate, îngreunând recunoașterea obiectului de către un public obișnuit să constate, în imagine, corespondența formală fidelă cu natura (respectiv cu obiectele și fenomenele ei). Comentariul va trebui să explice atunci principiile și legitimitatea noului procedeu. Această observație e valabilă în special pentru direcțiile cubismului, expresionismului și suprarealismului.

3. Să precizeze și să caracterizeze rolul și locul valoric al artei contemporane în sistemul culturii moderne.

Transpunând acum aceste cerințe în condițiile culturale și artistice din țara noastră, vom vedea că se impun atenției educatorilor de artă în special punctele 2 și 3. Aceasta, pentru că în muzeele noastre de artă publicul poate întâlni suficiente opere de valoare ale cubismului, expresionismului sau suprarealismului, de la Cezanne și Picasso până la Chagall, Klee sau Miro, ca să nu mai vorbim de pânzele fauviștilor sau simboलिष्टilor. În ceea ce privește pictura noastră contemporană, ce a integrat în rîndul mijloacelor ei de expresie cuceririle cele mai importante, mai durabile ale curentelor¹ de mai sus, creațiile unor valoroși artiști plastici precum Virgil Almășanu, Ion

Pacea, Ion Gheorghiu, Ion Sălișteanu Mi hai Olos sau a unor sculptori ca O viții u Mai tec și încă mulți alții necesită și ele, în de loc mai mică măsură, comentariul explicativ al celui de-„al treilea om“.

Asupra necesității inițierii publicului în limbajul și modalitățile specifice de expresie ale artei în general și ale celei plastice în special s-a pronunțat — într-un pasaj deosebit de semnificativ — și Herbert Read. „Arta plastică suferă din cauza *nonconceptualității* (illiteracy) ei” : „*illiteracy*” mai înseamnă însă și *incultură*, *analfabetism*, ceea ce conferă remarcii lui Read un dublu sens când afirmă în continuare că, „*deoarece arta este «illiteracy», respectiv un mijloc vizibil de comunicare, există presupunerea, ne-justificată, că ea se adresează unnr oameni needncați*”. Expresia „illiteracy” este, așadar, folosită conștient în dublul ei sens.

Există, în cazul artelor plastice, condiții specifice ce au favorizat o asemenea situație, care îngreuiază azi receptarea operelor contemporane : întrucât pictura își exercită influența în primul rând pe cale optică și nu presupune nici măcar alfabetizarea (posibilitatea subiectului de a citi), marile opere plastice au putut, fi eficiente la *oricare din nivelele* pretențiilor spirituale. Marea literatură n-a atins decât foarte rar un asemenea grad de popularitate și accesibilitate, și atunci mai ales în cadrul spectacolului teatral, care de fapt este și el, în mare măsură, un fel de artă plastică. Dar Virgiliu, Dante, Racine, Holderlin, Arghezi sau Ion Barbu, ca să nu mai vorbim dje Proust, Joyce, Kafka, Musil sau Gertrude

Stein, feprezintă ștachete spirituale de netrecut pentru cei fără un antrenament cultural corespunzător. In același sens, Baudelaire spunea că, pentru a-l înțelege pe Rabelais, trebuie să fi studiat la toate cele patru facultăți clasice. Aparenta „accesibilitate vizuală“ a picturii și sculpturii a expus dintotdeauna artele plastice pericolului unei devalorizări și goliri de sens, de unde și proliferarea fără egal a *kitsch*-ului în acest domeniu. Un asemenea tip de receptivitate va fi, desigur, incapabil să înregistreze și să urmărească gradul înalt de intelectualitate ce stă la baza marilor experiențe artistice ale ultimelor decenii, a cubismului, a concepțiilor lui Klee sau Kandinsky și în genere la baza tuturor acelor opere ale „picturii conceptuale”¹¹ (ea să folosim o expresie fericită a lui Kahnweiler, prin care era caracterizată pictura lui Juan Gris). Pictura conceptuală ar reprezenta astfel acea înțelegere, acea concepere a imaginii (Bildauffassung) ce include o reflecție, care, pe de o parte, legitimează pe plan ideal sensul picturii, *fundamentul ei existențial*, iar pe de altă definește, pornind de la această concepție, *datele elementare proprii imaginii*. In primul caz, este vorba de o reflecție care stabilește, în cele din urmă, sensul existențial al tabloului, în cel de-al doilea de o reflecție asupra mijloacelor de expresie, proprii artei. Odată cu pictura conceptuală, se impune, așadar, și mai acut necesitatea comentariului. Impresionismul, operele lui Gauguin sau Van Gogh au fost mai mult sau mai puțin inteligibile numai pe cale optică. De îndată însă ce artistul se inte

grează picturii conceptuale, imaginea se incifrează, și el (sau altcineva) trebuie să exprime în concepte „programul” pe care-l transpune în imagine și pe care îl utilizează în concepția sa de bază asupra fundamentului ei existențial, ca și pentru definirea propriului „cifru” utilizat. Așa, de pildă, cubismul se pretează unui comentariu și unei interpretări neokantene, arta lui Klee unei perspective gştaltiste, în vreme ce autocomentariul lui Kandinsky și IVlondrian se bazează mai ales pe unele evidențe individual-subiective.

Din punct de vedere psihic, comentariul răspunde cerinței spiritului uman de a identifica și gândi văzutul, ceea ce în cazul unei imagini abstracte sau puternic deformate (în raport cu obiectul) nu mai este de la sine posibil, întrucât pentru a gândi o realitate trebuie întâi s-o denumim, s-o fixăm în concepte.

În sfârșit, o ultimă ipostază de manifestare concretă a celui de-„al treilea om”¹ și, respectiv, a modalităților teoretice de inițiere și educare estetică o reprezintă reproducerile și albumele de artă, ale căror virtuți au fost evidențiate de Malraux. Datorită lor, creația valoroasă a tuturor timpurilor poate fi reunită într-un „muzeu imaginar”¹ accesibil fiecăruia, care ne obișnuiește cu o toleranță reciprocă a tuturor stilurilor și concepțiilor artistice și determină, ca atare, o mare *flexibilitate* a receptării. Referindu-le la același fenomen, Harold Rosenberg îi subliniază virtuțile instructive, notând faptul că, într-un album, opera ni se prezintă „într-un context de cunoaștere. Mu numai că vezi Piranesi, Leonardo,

ele., ciur îi și plasezi odată pentru totdeauna într-o ierarhie valorică — cineva îi plasează «pentru tine»“. Albumul de artă, ilustrația, reproducerile sînt mijloace extrem de eficiente pentru a asigura o mai bună orientare a spectatorului în fenomenul artistic contemporan.

PRERII S E CONTEXTUA L-PR ACTI CE ALE RECEPTAI;II

Eforturile educației estetice de a aduce sensibilitatea estetică a publicului, la nivelul artei contemporane se poate sprijini pe indiscutabila analogie ce există între structurile în care se întrupează ideea artistică și structurile sociale, științifice, antropologice ale epocii respective. Chiar și cea mai revoluționară operă se integrează în chip necesar unor Weltanschauung-uri ale timpului său. Există astfel, pe de o parte, o corespondență între structurile noastre intelectuale și cele ale operelor contemporane cu noi și, pe de alta, o acțiune unificatoare, efect al existenței unei structuri a epocii (la care sîntem adaptați) comune celor mai diverse opere. Ele ne oferă cel puțin premisele reale de a intra „în sintonie" cu ele, în ciuda impresiei neașteptate, șocante pe care ne-o provoacă la început.

Automatizarea progresivă, ritmul alert ce caracterizează modul de acțiune contemporan, noile teorii științifice (Einstein, Lorentz, N. Wiener) ce ne-au impus o optică cu totul nouă asupra universului ; filosofia bergsoniană asupra curgerii timpului ; ca și teoria evoluționistă în biologie au schimbat multe din

„prejudecățile” noastre percepluăie. Uea- litatea i se prezintă astăzi omului ca un ansamblu de semne cu o altă valoare informațională decât în epocile anterioare. Imaginea globală a modernului cultivat despre univers este imaginea unui *continuu fluent*, radical diferită de cea a unei realități stabile și disociate net în elemente formale, clare și distincte, așa cum o vedeau contemporanii fizicii clasice, ai fixismului linnean, consumatorii artei lui Balzac, Corot sau Brahms. Această curgere și această devenire continuă — ce caracterizează structura epocii noastre — trebuie permanent relaționate cu *indistinctul*, cu *întrepătrunderea reciprocă* a unor aspecte variate. De aici izvorăște, credem, „melodia infinită”¹¹ (Wagner), monologul interior fără punctuație (Joyce), coloana infinită (Brâncuși) sau informa- lul (Hartung). De aici elogiul gestului artistic spontan, nedeliberat (fie în *action painting*, fie în aleatorism). Ordinea structurală comună Renașterii introducea în tablou (prin legile atunci descoperite ale perspectivei lineare) o anumită ordine, ce nu ne oferă însă decât o *imagine parțială*, statică, a lucrurilor : cea care se impune unui privitor imobil. Omului modern îi sînt proprii viteza, deplasarea rapidă, perceperea „din mers” a obiectelor și fenomenelor, iar imaginea pe care și-o formează despre lucruri este mult mai complexă. Tocmai această complexitate a viziunii — specifică epocii - s-au străduit s-o introducă în structurarea obiectului cubiștii, prin juxtapunerea pe același plan a diferitelor fațete ale obiectului, pe care ochiul nu le poate

vedea simultan, dar pe care spiritul are facultatea să le reunească.

Noile coordonate ale culturii și civilizației epocii contemporane sădesc, știut sau neștiut, în fiecare din noi germenii unor noi așteptări, nevoia unui anume tip de artă, pregătind totodată premisele psihice și intelectuale ale capacității de *receptare afectivă* a noii arte. Vom reține, așadar, că omul are incluse azi, în subconștientul său, datorită contextului cultural în care trăiește, elementele *necesare* receptării artei moderne. Să luăm, de pildă, cazul muzicii atonale sau al celei concrete, ce par a contrazice înseși principiile milenare ale structurării armonioase a sunetelor. Constatarea ar fi adevărată numai dacă parametrii fiziologici ai percepției auditive ar fi rămas neschimbați de transformările contextului sonor al vieții noastre. Dar sub înrîu.- rirea urbanizării, a procesului intens de industrializare s-a schimbat *ambianța sonoră* în care trăim, ceea ce a exercitat o influență directă asupra sensibilității noastre auditive, lărgind limitele fiziologice ale perceperii sunetelor „plăcute”¹¹ sau „expresive”¹¹. Gama lor cuprinde azi sonorități înainte vreme necunoscute sau „insuportabile”¹¹ urechii. Evident, ambianța sonoră punctată de trapul cailor ce slăbăteau străzile liniștite ale Vienei lui Strauss și a valsurilor lui nemuritoare ar fi considerat drept un sacrilegiu disonanțele și sincopel unei muzici simfonice azi de mult acceptate. Nu trebuie să uităm nici faptul că însuși Mozart a fost considerat de contemporanii săi drept un „gălăgios”.

Putem spune, aşadar, că arta modernă se adresează unui public modelat de un anumit context de cultură şi civilizaţie care-i oferă premisele receptării ei. Spunem „premise” pentru că ele nu sînt totdeauna conştientizate şi, mai ales, fiindcă ele nu asigură *de la sine* capacitatea reală de receptare estetică a artei moderne. Pentru aceasta este nevoie¹ de o acţiune practică de transformare a acestor posibilităţi în *realitate*. Dar acest proces nu se poate realiza decît ţinînd cont de *condiţiile psihofizice ale percepţiei* în general şi ale celei estetice în special.

Vom face apel mai întîi la unele constatări ale psihologiei informaţionale cu privire la *pragurile de percepţie*. Estetica informaţională a stabilit (prin Moles, Bense şi Frank) că opera se impune atenţiei noastre, menţinîndu-ne interesul, pe baza caracterului imprevizibil, improbabil al mesajului estetic. Pusă de Moles în termenii raportului dintre banalitate şi originalitate, cantitatea de informaţie estetică optimă ce poate fi percepută de receptor nu trebuie să depăşească anumite limite inferioare şi superioare ale percepţiei, ce formează o graniţă obiectivă de a percepţie şi înţelegere. Fluxul informaţional al unei opere de artă desfăşurată temporal (de exemplu muzică, balet, teatru etc.), trebuie să depăşească capacitatea de aflux informaţional al conştiinţei pragul minim (de circa 10—20 de biţi) — pentru a-i oferi acestuia din urmă ocazia unei selecţii, a unei alegeri, captîndu-i astfel atenţia. Acest „surplus” de informaţie nu trebuie să fie totuşi nici prea

mare, altfel conștiința va fi „copleșită”⁴, capacitatea ei de analiză - paralizată, opera devenind imperceptibilă și mesajul transformându-se în „zgomot”. Calcularea valorii informaționale optime pentru fiecare lip de mesaj în parte, ținându-se seama de capacitățile de percepție diferite ale organelor de simț, are o deosebită importanță pentru a stabili granițele obiective pînă la care autorul poate împinge originalitatea și inovația și care, în principiu, poate fi atinsă și de receptor, dar dincolo de care orice efort rămîne zadarnic. Așadar, cînd oferta informațională este prea mare pentru capacitatea *momentană* de percepție a receptorului, trebuie să se recurgă la procesul de formare a redundanței subiective. Această problemă a *raportului dintre informația obiectivă și cea subiectivă* a unui mesaj prezintă o deosebită importanță pentru procesul educației estetice, de acesta din urmă depinzînd în mare măsură, cum vom vedea, posibilitățile de egalizare între cele două tipuri de informație.

Estetica informațională face distincție între ceea ce numește „informația medie obiectivă” a unui semn n cu o probabilitate de apariție (p_n) și informat; a pe care semnul o deține pentru fiecare receptor în parte. De regulă, valoarea obiectivă a unei știri este foarte rar egală cu valoarea ei subiectivă, deoarece aceasta presupune ca receptorul să cunoască în totalitate nu numai repertoriul (Z) din care a fost ales și căruia îi aparține semnul n , ci și probabilitățile obiective (p_n) de apariție a lui într-un context. În cazul de care ne ocupăm, al artei moder

ne, valoarea *subiectivă* ce este conferita de receptor semnelor estetice este mult mai mare decât cea obiectivă, fapt care îngreuează simțitor perceperea și descifrarea știrii. Cercetările de psihologie informațională au arătat că există mai multe căi de reducere a informației subiective și de egalizare a ei cu valoarea obiectivă a informației știrii. Vom enumera dintre aceste procedee, subsumabile procesului de formare a unei *redundanțe subiective*, doar două, în directă legătură cu obiectivele educației estetice.

1. *Învățarea probabilității* („acomodarea informațională”). Cercetările efectuate de psihologia informațională au arătat că, prin acumulare de experiență, conștiința umană este capabilă să pună în concordanță, să potrivească probabilitatea subiectivă atribuită la început unui semn individual cu frecvența reală a acestuia, cu probabilitatea sa obiectivă. Procesul a mai fost numit și „acomodare informațională”. Cu cât conștiința se poate acomoda mai rapid și mai precis noilor distribuții de frecvență, respectiv probabilității obiective a semnului, cu atât efectul de surpriză și deci informația subiectivă va fi mai redusă și ca atare cu atât cantitatea de informație obiectivă ce va putea fi percepută în unitatea de timp va fi mai mare.

Astfel, experiența dobândită deține în procesul percepției un important rol formativ. După cum scrie psihologul american J.P. Kilpatrick (*The Nature of Perception*, 1961), „organismul, silit înotdeauna să aleagă dintr-un număr nelimitat de posibilități care pot fi asociate unui anumit pattern al reținei, invocă experi-

*(’nțele sale precedente stabilește ca ceea ce a fost mai probabil în trecut să poată fi și în situația respectivă... Cu alte cuvinte, ceea ce vedem este cu siguranță în funcție de o meclie echilibrată a altor experiențe trecute ale noastre. Astfel separe că noi punem în raport un anumit pattem de stimuli cu experiențe trecute printr-o integrare complexă de tip probabilistic... Urmează de aici că percepțiile care rezultă dintr-o asemenea operație nu constituie cîtuși de puțin revelații absolute a ceea ce se află în afară, ci reprezintă predicții sau probabilități bazate pe experiențe dobîndite** „Acomodarea informațională” a publicului la valorile de probabilitate ridicată ale artei moderne se poate realiza deci prin contactul repetat și nemijlocit cu aceste opere, prin dobîndirea unei experiențe probabilistice. Celui care a citit multă poezie modernă sau a audiat numeroase concerte de muzică atonală și dodecafonică, operele de avangardă ale artei contemporane nu-i vor prezenta o valoare de surpriză, respectiv o supraofertă informațională la fel de mare ca unui meloman a cărui experiență muzicală se oprește la Mozart sau Bach. Ni se pare deosebit de important să se țină seama de principiile „a- comodării informaționale”¹⁴ mai ales în educația estetică a copiilor. Se știe că înțelegerea și receptarea artei presupun o privire obiectivă nepărtinitoare. Dar privirile oamenilor sînt foarte rar astfel, simțul frumosului și obișnuințele noastre perceptive sînt produsul deprinderilor dobîndite încă din copilărie. S-e poate face foarte mult și relativ ușor în acest domeniu, unde s-a făcut încă prea puțin.

Ne gândim că ambianța optică a școlii, de pildă, ar putea, prin operele expuse, prin frescele și mozaicurile de pe pereți, prin grafica de carte (în special desenul de copertă) să-i introducă și să-i obișnuiască pe copil, încă din primii ani de școală, nu numai cu universul semiotic al artei clasice, ci și cu structurile formale proprii artei moderne, de la permutările geometrice ale lui Vasarely pînă la microcosmosul pînzelor lui Miro sau Klee, sau de la alegoriile și metaforele plastice ale lui Țuculescu la esența- lizarea abstractă a simbolurilor' prin Brâncuși. Cîtă vreme el nu va întîlni însă decît aceleași imagini figurative de tip tradițional, dezvoltîndu-se și formîndu-se în această ambianță vizuală, este firesc să nu fie mai tîrziu apt să adopte

o atitudine perceptivă adecvată în raport cu operele pe care le va întîlni în expozițiile contemporane și să fie dominat, cum arată numeroase anchete, de complexul de inferioritate al unei incapacități principiale de înțelegere. Nici profesorii n-ar trebui să negligeze principiile „acomodării informaționale”. Poate că la prima lectură a unui poem de Nichita Stănescu nu vor obține același succes de înțelegere ca în cazul unei balade de Coșbuc și la tema „caracterizați poezia citită” vor consemna numeroase pagini albe. Dacă vor persista însă, vor vedea că la a zecea sau la a o suta lectură a unei poezii de acest fel mulți vor fi găsit cheia descifrării mesajului poetic. Desigur, aceasta cere efort și pasiune și e mai ușor să dai vina pe poet declarînd că „poezia contemporană nu place și nu are ecou în rîndul elevilor”¹. În felul acesta una din căile esențiale ale apropi-

rii publicului de arta vremii sîm le va rî~ mine închisă, întirziind foarte mult procesul de „acomodare informațională”, **ia**- sîndu-1 pe seama realizării sale spontane, conform legii prin care, odată cu scurgerea timpului, probabilitățile subiective tind să conveargă cu cele obiective (cum de altfel s-a și întîmplat mereu în istoria artei, diferența între cele două valori ce trebuie egalizate fiind însă, întotdeauna, mult mai mică decît acum).

2. *Superizctrea*. Procesul de redundanță cu cele mai mari implicații în receptarea estetică este cel de reducere a informației subiective prin *formarea ele super- semne*. Un semn este în realitate foarte rar un element simplu, el reprezintă o combinație de elemente mai fine, care sînt, la rîndul lor, combinații ale altor elemente, și mai simple, și așa mai departe pînă ajungem la limita unde dăm de adevărații „atomi” psihofizici ai percepției, respectiv cuantele de lumină, unghiurile de vedere elementare, pragurile elementare de deosebire a culorilor și a punctelor distincte etc. Cînd citim, de pildă, un text, nu vom remarca niciodată granulele albe sau negre ale semnului tipografie, ci vom percepe mulțimi mai complexe de elemente, de pildă litere individuale (dacă citim cu greutate), cuvinte (dacă fizionomia lor ne este mai cunoscută) sau unități și mai mari, precum „blocurile de fixare”, pe care specialiștii proceselor de lectură le-au analizat cu minuțiozitate. Rezultă de aici că semnele nu sînt perceptibile univoc, ele fiind reunite în unități mai mari, care se regroupează apoi în unități și mai complexe ș.a.m.d.

Se poate constitui astfel o scală complexă a diferitelor *niveluri* de supersemne, respectiv a diferitelor *trepte de contemplare* pe care ne putem situa' în procesul de percepere a informației și de identificare a supersemne] or. Percepția estetică se caracterizează prin căutarea și descoperirea structurilor de ordine, prin identificarea deci a unor repertorii (clase) de supersemne de un grad mai ridicat. În urma acestui proces, informația subiectivă se reduce puternic. Combinațiile complexe de semne devin perceptibile ca unități abia prin formarea de supersemne - n.p., și anume atunci când poate fi găsit un repertoriu de supersemne pe o treaptă atât de înaltă, încât informația subiectivă să nu mai depășească, în raport cu acest repertoriu, 160 de biți. Procedul acesta al super-zării nu este, desigur, un nivel, o combinație de semne puțin fi accesibilă mai multor modalități de superizare.

Supersemnul reprezintă o configurație, adică o clasă de combinații de semne, echivalente între ele. Când mai multe semne sunt regrupate într-un *complex* de semne, alcătuind un supersemn, informația medie a acestui complex va fi mai mică decât suma informației aparținând fiecărui semn în parte. O reducere la fel de importantă a informației subiective se obține și în urma procesului de selectare doar a unui fragment al combinațiilor posibile și interpretarea lui ca supersemn, astfel că repertoriul supersemnului

1 respectiv va fi mai mic decât repertoriul semnelor treptei inferioare. Dacă mai multe semne sunt grupate într-un supersemn, prin formarea unei clase de semne, atunci aceasta va deține o pro-

babilitate de apariție mai mare și, ca atare, o informație mai mică decât a oricăruia din semnele care o compun.

Deprinderea unor tehnici și procedee de superizare în raport cu receptarea operelor artei moderne constituie — cum vom vedea — obiectul acelei părți a educației estetice orientate spre răspândirea, în rândul publicului, a unei „culturi senzoriale” și spre o corespunzătoare „educație a vizualității”, procedee pe care le vom analiza în capitolul final.

**PATOLOGIA
RECEPTĂRII**

FORME DEGENERATIVE ALE RECEPTĂRII

A nu vedea semnificația proprie unei forme artistice este nu o boală de ochi, ci o deficiență a spiritului. Ca orice formă de activitate spirituală, și receptarea artistică îmbracă forme de manifestare normale și anormale, respectiv patologice. Cum am sugerat însă de la început, formele patologice ale receptării artistice nu se identifică cu patologia organelor de simț, ci cunosc aspecte proprii, specifice, de abatere de la normalitate care duc la incapacitatea de a resimți satisfacție în fața valorilor artistice autentice, la neputința de a le descifra sensul sau de a distinge formele intențional semnificative ale artei de semnificațiile întâmplătoare, sau atribuite de privitor, ale formelor și obiectelor aparținând esteticului natural sau vieții cotidiene. Aceste stări deficiente ti le receptării artistice se datoresc fie unei regresii sau unei imaturități a instanțelor spirituale ce intervin în receptarea artei, fie unei inadaptări, deci unei inadecvări a tipului de receptare în raport cu specificitatea obiectului perce

put, fie, în sfârșit, unei degenerări, respectiv unei atrofieri a simțului și gustului artistic.

În primul caz avem de-a face cu o imaturitate spirituală, cu o lipsă de dezvoltare, la individul vizat, a acelor „simțuri umane” socializate (urechea muzicală, ochiul sensibilizat estetic) de care vorbea Marx și care fac posibilă apropierea estetică, exclusiv umană, a realității. Această formă de „boală”¹ perceptivă se manifestă printr-o acută și degradantă lipsă de sensibilitate artistică. Așa cum se nasc oameni ai căror ochi nu percep „lungimea de undă” a culorii roșii, tot astfel natura produce uneori inși incapabili să vibreze pe „lungimile de undă”¹¹ ale frumosului. Orbi și surzi la incitațiile estetice ale realității, la frumusețea semenilor ori la noblețea și ingeniozitatea activității lor creatoare, ei trec prin viață înăcrâți și împruținați sufletește, lumea lor fiind mai săracă tocmai cu acel orizont de semnificații ce distinge pragmatismul dominant al lumii naturale, de. vizionarismul creativ al spiritualității u- mane. De aceste cazuri patologice nu ne vom ocupa mai pe larg deoarece ele nu sînt atenuabile prin nici un fel de profilaxie estetică. Datorită unor accidente nefericite ale „geneticii spirituale”⁴, insensibilitatea față de artă și frumos (ca și. față de cultură în genere) nu este de obicei ameliorabilă nici prin educație estetică și nici prin. crearea unor condiții sociale favorabile asimilării artei. Iritru- cît însă, din fericire, apariția ei este destul de rară, ea nu constituie un factor perturbator prea grav al comunicării artistice în plan social.

Cel de-al doilea caz, cei mai doi; Întâlnit, este ilustrat de acele forme de inadaptare sau degenerare a gustului estetic și a criteriilor de apreciere ce dirijează și întrețin orientarea publicului spre un anumit gen de artă. Efectul social și cultural nociv al acestor forme patologice de receptare îl constituie orientarea unei părți a publicului spre arta minoră, spre divertismentul facil, spre obiectele și fenomenele estetice cu caracter de *kitsch*. Rezultat al unei educații estetice deficitare, *inaclevarea*, *neadaptarea* atitudinii estetice a spectatorului la cerințele receptării artei se manifestă prin confundarea frumosului natural cu cel artistic și aprecierea operei prin prisma deprinderilor — dezvoltate spontan — de valorizare a esteticului natural. Sau, și mai frecvent, prin lipsa criteriilor de descifrare a culturii și artei de „cod tare“ la acea parte a publicului care, desprins din contextul axiologic și semantic al unei arte cu care se familiarizase prin tradiție, pentru care deținea premise psiho-culturale suficiente spre a o putea recepta spontan — cea a culturii rurale și artei folclorice — se găsește plasat într-un univers derutant, pentru care nu mai deține criterii orientative spre a 'distinge între valoare și non-valoare. Țăranul de ieri devine muncitor industrial, apoi inginer. Dar, între perfectul și sigurul său gust de ieri, spontan, deși rezultat din milenare sedimentări, și gestul său evoluat și conștient de mâine, se intercalează căutări incerte, opțiuni nesigure. Într-o asemenea situație, vechile obiceiuri și criterii estetice se deteriorează, subiecții respectivi găsindu-se dezarmați în fața noii realități estetice și manifestând în

raport cu ea tendința unei percepții estetice simplificatoare, ce traduce mesajul operelor respective din structura lor inițială, de cod „tare”, în una de cod „slab”. Pentru acest tip de spectator noua cultură cu care vine în contact constituie o realitate semiologică străină, un mesaj scris într-o altă limbă. Atitudinea spontană pe care o adoptă în această situație este aceea de a dubla ipostaza de „lector” cu cea de „traducător”. Dar, cum observa semioticianul Cezar Radu. *„este vorba de un traducător sui-generis, dintr-o limbă pe care nu o cunoaște sau o cunoaște foarte puțin, un traducător care operează pe un tip de mesaje estetice refractare, din principiu, la orice încercare de transpunere într-un alt sistem de coduri”*.

La naștere, astfel, o *atitudine perceptivă „kitsch”*, forma cea mai nocivă de patologizare a receptării, care face trecerea de la dezadaptare la degenerarea și regresiunea totală a gustului și idealului estetic. Deosebit de periculos este faptul că această atitudine are o puternică tendință de *autonomizare*. Cu alte cuvinte, atitudinea de receptare kitsch st; manifestă nu numai în raport tai obiecte și fenomene kitsch, ca o adaptare degenerativă a gustului și idealului estetic la pretențiile minimalizatoare ale artei kitsch, ei și independent de nivelul de cod și valoare al operei de artă percepută. Dovadă : modul kitsch în care este adesea receptată o capodoperă de către un subiect fără minimum de pregătire cultural-estetică necesară. Permanentizarea unei asemenea atitudini perceptivă va dure la formarea unei categorii de „public kitsch” ale cărui preferințe vor

determina, la rîncul lor, producerea unor obiecte pentru subiect", a kitsch-ului ca obiect-lucru. Intrăm astfel într-un cerc vicios ce justifică și generează kitsch-ul cu forța explozivă a unei adevărate epidemii, Combaterea unei atari forme patologice de receptare presupune mai ales acțiuni profilactice — în cazul nostru educativ-formative — vizînd izolarea și înlăturarea agenților, perturbatori și degenerativi ai receptării : ignoranța, vulgaritatea, lenea intelectuală și suficiența agresivă.

ERORI ALE RECEPTĂRII

Cum am menționat, nu numai operele mediocre sau produsele kitsch facilitează un dialog superficial cu arta. Poți citi *Baltagul* sau *Năpasta* și ca pe o (poveste polițistă, oprindu-te la primul strat, narativ', real dar mai puțin semnificativ din punct de vedere artistic, al operelor a- mintitg. Și aceasta este una dintre cele mai frecvente erori în care poate cădea o receptare superficială și inadecvată : *urmărirea- izolată și exclusivă a conținutului narativ al operelor de artă*, fără a se lua în considerație forma lor estetică, cum se petrece de pildă în încercarea de a „dîi“ subiectul unui tablou neglijînd modul de structurare formală și cromatică al pînzei respective sau în aceea de a „povesti“ o poezie cu iluzia că astfel a fost surprinsă măiestria ce îl distanțează pe Eminescu de epigoni. Dar, o receptare autentică a operei de artă nu se poate realiza decît prin intermediul formei pe care trebuie să știi s-o interoghezi în limbajul ei specific și să o apreciezi con

form criteriilor ce-i sînt proprii. Aceasta și este de altfel principala „probă de foc“ ce distinge pe spectatorul avizat, inițiat în convențiile limbajului artistic, de privitorul întîmplător și grăbit al operei de artă. De aceea, cei care *se pregătesc* pentru un dialog fructuos cu arta trebuie să știe de la bun început *unde* să caute replica acesteia, deci la ce nivel se plasează semnele artisticității. Pentru că, acestea nu pot fi descoperite niciodată doar în subiect sau în concepțiile sociale și morale proclamate de autor. Cînd e vorba de artă, important este nu numai *ce* spune ea ci și *cum* spune. întotdeauna în artă, fie ea modernă, clasică sau antică, hotărîtor a fost veșnic noui și surprinzătorul *cum*.

Aceasta nu înseamnă, desigur, că ne este indiferentă „miza“ operei, actualitatea ei tematică, numai că atunci cînd un pictor netaientat tratează un eveniment de mare rezonanță rezultatul va fi totuși

o operă convențională, pastişă anemică a unei opere mari. Dacă însă un geniu ca Van Gogh pictează ceva atît de comun ca un lan de grîu, o cîmpie sau un scaun vechi, atunci vor lua naștere tot atîtea opere de artă. Nici în literatură lucrurile sînt altfel. Cînd un scriitor mediocru se vrea istoriograful unei întregi epoci rezultatul va putea fi pompos și grandilocvent, dar neinteresant din punct de vedere estetic. Dacă, dimpotrivă, un mare scriitor evocă pulsul unei mari epoci istorice ori în cîteva pagini, chiar numai răsufierea pădurii, clătinarea copacilor sub lună sau oameni cu un grai de puritatea și strălucirea mierii, povestind simplu, de-ale lor, în fața unor căni de lut aburiți- de adîncimea vinului ■ cum

e cazul în atâtea din povestirile lui Sado-veanu — prezența mării arte este certă. Cum se vede, nu importanța proiectului, ci modalitatea tratării și aducerii sale la bun sfârșit este decisivă pentru valoarea estetică, deci nu atât tema cât realizarea ei.

S-ar putea obiecta că pregnanța, stilistică, măiestria tehnică, așadar expresivitatea artistică sînt numai o premisă indispensabilă a creației artistice, importantă fiind doar substanța umană ce-i stă la bază. În realitate însă raportul se prezintă tocmai invers : substanța umană — incluzînd experiența existențială a artistului, calitățile lui spirituale, idealurile și năzuințele sale — reprezintă premisa, necesară dar suficientă, a unei creații de valoare. Ceea ce conferă intenției realitate estetică, ceea ce face dintr-un fapt de trăire suflătească individuală, de dispoziție momentană sau, de tensiune emoțională o operă de artă, deci o imagine durabilă și comunicabilă, este tocmai *măiestria artistică*, cunoașterea și stăpânirea legităților formei. Nu numai substanța ideatică este decisivă în cadrul procesului de creație ci și înfuzarea ei în formă, transpunerea sufletului în structura artistică. Substanța este astfel numai o premisă a operei.

Bineînțeles, ceea ce ne înrîurește profund în dialogul cu opera este conținutul, substanța ei ideatică. Dar aceasta — fapt care este adesea neglijat — nu ne poate influența decît tot numai prin *intermediul formei*, influență cu atît mai intensă cu cît forma de care se servește este mai desăvîrșită, mai expresivă.

Primatul formei în receptarea și desfătarea artistică a fost însă mai greu acceptat și cel mai adesea neînțeles de

spectatorul neavizat. Acesta va acorda o atenție preferențială subiectului în dauna formei, rămânându-i astfel ascunsă tocmai adevărata față a artei. Cum scria încă din 1826 Goethe : „*Subiectul se dezvăluie fiecăruia fără efort, semnificațiile lui le descoperă numai cel inițiat, iar forma rămâne pentru cei mai mulți un mister*“. Trebuie deci să fii capabil, oa spectator, să intri în relație cu *forma* artistică spre a putea fi interlocutorul unei *opere de artă* și nu doar martorul unui eveniment cotidian la care privești în- tîmplător prin fereastra deschisă spre a- cesta de operă. Pentru valoarea operei însă, ca să păstrăm analogia, important nu este doar ce vezi prin geamul ferestrei, ci modul în care structura materială a geamului transformă ceea ce vezi.

Cititorul superficial nu va fi în stare să aprecieze valoarea operei literare corespunzător unor criterii formale, ci va prefera acele pagini în care își găsește confirmate propriile concepții de viață, respingîndu-le pe cele care le contrazic, ceea ce transformă dialogul său cu arta într-o dezbatere exclusiv morală, deși un gînd adînc al lui Schiller ne previne că în artă „*problema morală trece prin cea estetică*”¹¹. În această atitudine, explicabilă psihologic dar tipic an-estetică, publicul neavizat a fost încurajat nu o dată și de un gen de critică vulgarizatoare ce susținea că „o concepție justă” este deja un indiciu al calității. Situație pe care, învrsînd-o, marele umanist al Renașterii, Pico della Mirandola, o zeflemisea astfel, redînd lamentările unui fanatic al moralei creștine în fața uncia dintre capodoperele lui Michelangelo : „*Păcat de*

*admirabilul talent al sculptorului. ! O, dacă ar fi
dăltuit din acest bloc de marmură un crucifix !“*

Obligatorie deci pentru orice orientare artistică adecvată a publicului rămîne cunoașterea faptului că o operă dobândește automat importanță estetică nu prin concepția despre lume, *ca atare*, ce se află la originea sa, ci numai prin potența artistică cu care dă expresie respectivului conținut de idei. Criteriile artisticității sînt de natură pur formală. Așadar, în cazul literaturii, de pildă, modul *cum* procedează concret autorul, cum își începe romanul, cum îl face să avanseze, faptul că lasă acțiunea să decurgă cronologic sau că o complică prin rememorări, proiecții în viitor, intersectări ale timpilor trecuți și prezenți, modul în care reușește să facă sensibil conținutul de idei, în care dă viață personajelor implicîndu-ne în drama lor, în care creează tensiuni și conflicte și știe să le rezolve, felul în icare evocă atmosfera de desfășurare a acțiunii și cum înțelege să evite neesențialul — toate acestea sînt: momente prin a căror dominare tehnică scriitorul este capabil să facă dintr-un obiect *oarecare* o operă de artă. Și sînt totodată criterii sigure pentru noi, spectatorii, cu ajutorul cărora putem formula o judecată de valoare obiectivă asupra unui proces artistic.

O altă eroare pe care o fac frecvent interlocutorii neavizați ai operelor de artă este confundarea frumosului natural cu cel artistic, respectiv confundarea reproducerii mimetice și a transpunerii, ca

atare, a frumosului natural în operă, cu valoarea și expresivitatea *artistică* a acesteia. Este vorba deci de acea formă de patologizare a receptării decurgând din in-adekvarea tipului de receptare în raport cu specificul obiectului perceput.

Cauzele și consecințele acestei confuzii precum și ilegitimitatea identificării celor două modalități ontologice diferite de ființare au fost pe larg analizate, încă din 1939, de Lucian Blaga în studiul său *Artă și valoare*. Ignorată azi aproape cu totul de exegeții săi, această lucrare își păstrează pe deplin actualitatea pentru orice estetică a receptării, rămânând până acum și cea mai importantă întreprindere românească în problemă. Sinteza teoriei sale este exprimată de ceea ce Blaga numea *legea transponibilității*, prin care se precizează faptul că „nu este posibilă o transpunere a unei structuri estetice, tale și ale, din ordinea naturală în cea artistică sau invers”¹¹. Exprimându-și dezacordul față de tendințele din estetica /tioderhă (Volkelt, Dessoir, M. Geiger sau Tjitz) ce vedeau între cele două tipuri de frumos doar o deosebire cantitativă, gîraduală (deci de intensitate și complexitate), Blaga susține opoziția totală dintre ele, bazată pe o ireductibilitate structurală — „*Esteticul natural și esteticul artistic apar în cu totul alte ordini ontologice*”. Desigur, Blaga nu putea omite evidența și anume că, sub raport formal, există destule asemănări între esteticul natural și cel artistic. Astfel putem identifica și în natură structuri estetice întemeiate pe ritm, proporție, unitate în varietate, armonie — principii pe care se bazează și organizarea configurațiilor artistice. Această asemănare de suprafață,

iluzorie, maschează însă apartenența celor două tipuri de frumos la ordini ontologice diferite, lucru de care trebuie să fie conștient și de care trebuie să țină seama orice spectator ce vrea să aprecieze o operă de artă în funcție de specificitatea artistică a valorii ei. Astfel, dacă în natură frumosul, există în sine și pentru, sine, *nedepinzînd de nimic* din afara condiționărilor sale genetice și netrimi- țînd la nimic altceva, în artă frumosul este rezultatul unui *act intențional*, și deci un *mijloc* pentru exprimarea și materializarea lui. În artă, frumosul apare deci întru relevarea unui orizont spiritual, chiar și atunci cînd se *referă* (nu reproduce) la un peisaj sau la un chip cu valori estetice pozitive. În acest sens, tot Bl aga observa, referitor la pictura lui Van Gogh, că ea este expresia „*unui suflet văzut printr-un colț de natură*”. Ceea ce ne dezvăluie frumosul artistic este întotdeauna, indiferent de tema ori subiectul concret al operei, o trăsătură definitorie a sensibilității și spiritualității umane. Apoi, spre deosebire de frumosul natural, care exista izolat și, cel mai adesea, conjunctural, cel artistic este plasat totdeauna contextual, într-o serie, stil, gen sau, epocă artistică și se constituie ca structură artistică numai în măsura în care se subordonează unui întreg revelato’iu, de la care își dobîndește semnificația. De aceea, transpunerea *tale quale* a unei structuri estetice naturale într-o operă cu pretenții artistice o subordonează pe aceasta ordinii pur naturale, vidînd-o de valențele spiritualității și plasînd-o, do regula, în spațiul de superficială agreabilitate al kitsch-ului. Într-o lucrare tributară nu profunzimii

sentimentului sau originalității creatoare, ci exclusiv rigurozității optic-reproductive a ochiului și abilității mâinii de a transcrie în plan bidimensional imaginea percepută. Rezultatul poate fi, desigur, „frumos”, dacă obiectivul reprodus a fost astfel în plan natural, dar nicidecum de o frumusețe proprie numai artei. Din păcate, o parte a publicului va urmări și valorifica tocmai și numai această frumusețe *nespecifică* din opera de artă, idealul său de pictură fiind încă fotografia în culori. Cum observa însă și cunoscutul pedagog al artei J. Mu 11c-r, „*un asemenea exces de naturalism într-o lucrare o destinează Muzeului Greco-roman, și nu Muzeului Luvru*”. „*Aceleiași confuzii vidgartzaloare i-a căzut pradă și*

Rafael — continuă Miiller - când în «*Madona Sixtină*» publicul a identificat diferite personaje reale. N-a. fost sesizată frumusețea, operelor sale cînd toată lumea s-a extaziat în fața frumuseții chipurilor pe care el ni le înfățișează. Fără îndoială, a vrut să picteze și el femei tinere despre care am spune că sînt foarte frumoase dacă le-am întîlni pe stradă, totuși nu frumusețea modelelor e cea care dă preț picturii sale : altfel, fotografii unei «Miss Univers» oarecare ar avea poate dreptul la mai multă admirație decît pictorul. Nu, opera, de artă, are virtuți specifice, care nu țin de esteticul natural, și analiza numai a subiectului nu-ți dă posibilitatea de a le descoperi”. Natura artei implică actul *recreării* realității prin imagine și expresie, iar acest act de creație este un demers *modelator*, el conferă unui material, inițial fără nici o asemănare cu fenomenul redat, o serie de proprietăți care ne

obligă să discernem în imagine obiectul propus cunoașterii, prin mijloacele artei. Prin aceeași recormare a materialului de artă ni se dezvăluie structura ascunsă a obiectului, structură pe care observația curentă nu o pune în evidență și pe care simpla prezență fizică a obiectului respectiv nu ne-o dezvăluie. Plasînd pe un pedestal obiecte luate ca atare din realitate sau transpunînd, fotografic, pe pînză sau pe scenă, situații și imagini din realitatea nemijlocită, nu oferim cunoașterii spectatorului un aspect ascuns și dezvăluit abia prin artă, ci doar fenomenul ca atare, într-o ipostază la care perceperea obișnuită ar putea ajunge și pe cont propriu, fără ajutorul artei.

Iată pentru ce inițierea spectatorului în convențiile și specificitatea limbajului artistic va trebui să accentueze faptul că arta nu reprezintă *imitarea naturii*, că operele de artă mi sînt copii, ei echivalente ale formelor naturale. Perspectiva din care artistul observă și valorifică estetic fenomene și aspecte ale naturii diferă esențial de cea uzuală a privitorului obișnuit, fiind pusă precumpănitor în slujba adaptării. Artistul nu „recunoaște” și nu „transpune” obiectele pe care le vede, ci, conform unor imperative ale construirii operei, va alege dintre elementele naturale pe cele care prezintă o valoare plastică și picturală *dar și* evocativă și revelatorie. Pentru a intra deci într-un dialog estetic cu opera, publicul trebuie să știe să vadă în operă această alegere și să-i aprecieze reușita în funcție de intenția ei simbolică și de valoarea ei plastică și nu de gradul de asemănare cu corespondentul ei natural. Dar privitorul comod --- cantonat în deprin

deri perceptive eronate acceptă foarte greu deformări ale obiectelor, dictate de legi intrinseci ale structurii plastice a tabloului. Și cu atât mai puțin în cazul unor „modele” pe care le consideră tradițional legate de frumos, precum un peisaj, imaginea unor flori sau a unei femei. E de înțeles că în asemenea condiții o pânză precum *Domnișoarele din Avignon*, de Picasso, va fi automat descalificată artistică. „*Limbajul vorbit* — scrie un alt pedagog al artei, Th. A. Heindrich — *i-a obișnuit pe spectatori cu propoziții formulate cu claritate și coerență și ei așteaptă același lucru de la artă. Dacă tabloul nu le oferă totdeauna o imagine clară, ușor de reținut și recunoscut, îl condamnă*” Când spectatorul a învățat să distingă valoarea estetică a operei în funcție de criterii de „gramatică a formelor”, specifice fiecărui gen de artă în parte, el nu mai pretinde artistului să-i ofere „*duplicate re-cognoscibile ale modelelor naturale*” — cum scria Andre Lothe. *El va consimți atunci să lase fotografiile în culori grija acestor pleonasm documentare* Vom putea consemna abia atunci primul pas substanțial pe care spectatorul îl va face în împinerea artiștilor vremii sale, în calitate de interlocutor deschis dialogului.

POLUAREA ESTETICĂ sau
DE LA OBIECTUL KITSCH LA „PUBLICUL
KITSCIP-

„Ce fel de filosofie ai, sau la ce fel de filosofie
aderi depinde de ce țfel de om ești” — spunea, cu
îndreptățire, filoso

ful german Gottfried Herder. Dar ce fel de aria preferi, ce poet, pictor, muzician îndrăgești, nu depinde tot de asta ? Un gust neevoluat, degradat, nu este oare și el semnul unei spiritualități și al unei personalități neevolute, degradate ?

În măsura în care răspundem afirmativ întrebărilor de mai sus, înțelegem întreaga semnificație antropologică și socială a fenomenului de accelerată poluare estetică și spirituală, în genere, ce are loc astăzi în majoritatea societăților de consum, semn al degradării nu numai a valorilor culturale și spirituale, ci și a *calității umane*, ca atare. Iar proliferarea fenomenului în contextul unei circulații de bunuri și valori plasate exclusiv sub semnul cererii și ofertei determină apariția unui eere vicios : o ofertă cultural- artistică de masă, în cel mai bun caz mediocră, cînel nu e bazată total pe kitsch, duce la pervertirea gusturilor și ia stabilizarea unei tipologii umane deficitare — sub raport spiritual, moral și cultural — care, la rîndul ei, asigură cererea și prin aceasta posibilitatea de desfacere a producției cultural-artistice de pseudovalori. Fenomenul proliferază astfel în progresie geometrică, dobîndind caracter *poluant*. Satisfacerea și stimularea consumului cultural devin, dintr-un instrument de creare a unor noi trebuințe și, prin intermediul lor, de control a unei esențe umane autentice, contrariu] acestuia.

În măsura în care vom fi deci conștienți de faptul că analiza trebuințelor și nevoilor (spirituale și culturale în cazul nostru) satisfăcute și stimulate prin ni

velul și structurarea consumului social ne poate indica gradul în care existența concretă a omului participă la confirmarea esenței sale, vom înțelege totodată și importanța pe care o are detectarea și combaterea unor fenomene de poluare estetică și în cadrul societății noastre.

Perspectiva consumului și, respectiv, a ofertei eultural-estetice de masă este în acest sens deosebit de relevantă putînd să ne dezvăluie disfuncționalități pe care alte tendințe de abordare a climatului nostru cultural le estompează.

În fața societății socialiste, a cărei principală finalitate constă — așa cum se subliniază, pe larg în Programul Partidului Comunist Ilomân — în *dezvoltarea multilaterală a omului* și pentru care ridicarea nivelului de trai înseamnă și facilitatea unui consum sporit de bunuri spirituale pentru întreaga masă a populației, se pune problema evitării pericolului de transformare a consumului, dintr-un mijloc important de stimulare a formării și dezvoltării omului într-o modalitate de mulțumire imediată.

Am socotit necesară plasarea în acest context de idei a problemei pe care o discutăm spre a sublinia nu numai actualitatea dar și semnificația justei înțelegeri a importanței și chiar gravității ei, „situație adesea minimalizată de opiniile celor ce consideră fenomenele amintite fie drept fleacuri fără importanță, deoarece „întotdeauna a existat prostul gust, și apoi el nu provoacă daune materiale¹⁾, fie expresia unui nejustificat „purism estetic” sau a unui „spirit aristocratic, elitar” în cultură.” Asupra semnificației acestor obiecții vom mai reveni. Im

portantă ni se pare deocamdată necesitatea de a recunoaște și de a analiza în mod lucid, critic, existența și în contextul cultural socialist a unor forme de proliferare a kitsch-ului, evidențiate mai ales din perspectiva consumului și ofertei de pseudovalori estetice. Fenomenul a fost combătut cu fermitate încă în documentele Plenarei C.C. al P.C.R. din noiembrie 1971, prin care se sublinia necesitatea unor măsuri hotărâte de combatere a fenomenelor de „poluare spirituală”^{4*}. Depistarea și combaterea unor asemenea fenomene este cu atât mai importantă în cadrul societății noastre, pentru care formarea conștiinței socialiste și dezvoltarea plenară a personalității umane constituie justificarea ei istorică principală. Or, aderarea, printr-un consum predilect, la valorile mediocre ori submediocre ale unei producții artistice sau artisanale kitsch, sau alte forme de pseudovalori, este de natură să ne atragă atenția asupra unor deficiențe și întârzieri în procesul așezării noastre în mare a personalității multilaterale dezvoltate. Fenomenele de poluare estetică la care ne referim dobândesc astfel o dublă semnificație : de *cauză* și totodată de *indiciu* al formelor posibile de degradare a personalității. În acest sens, lupta pentru progresul social-uman și lupta împotriviți prostului gust, sau a diferitelor forme de kitsch, trebuie să formeze un tot indivizibil.

Dar, să vedem întâi în ce sens este justificată utilizarea, în context cultural-artistic, a conceptului de *poluare* estetică ? El se impune deoarece considerăm că formele de degradare sau aplatiz

zare a universului spiritual nu sînt deloc mai puțin nocive sau mai rare decît formele *materiale* de poluare a mediului ambiant, deși ele au făcut în mult mai mică măsură obiectul unor analize critice și al îngrijorării oamenilor de știință. Așa cum poluarea aerului și apei afectează grav condițiile vieții noastre biologice, persistența și *proliferarea* pseudo-valorilor estetice, ca și degradarea unor valori tradiționale, prejudiciază la fel de grav — în plan antropologic — dezvoltarea normală a conștiinței și personalității umane. Totuși, ni s-ar putea obiecta faptul că prostul gust și kitsch-ul au existat și înainte, fără a lua forma alarmantă a unei „poluări estetice”. De aceea, alături de cele amintite mai înainte, trebuie evidențiați și alți doi factori noi, și anume unul de ordin calitativ și altul cantitativ.

Pentru ilustrarea primului factor să ne oprim, de exemplu, la sfera producției artizanale, deoarece reprezintă unul din domeniile predilecte de manifestare a kitsch-ului. încă Lukács remarcă despre producția artizanală cu finalitate strict comercială că, ele regulă, ea nu se subsumează artisticului, ci *plăcutului*, ca cerință estetică minimă a cumpărătorului. Nocivă este aici nu satisfacerea unei plăceri, ci *confuzia valorilor* (am numit astfel primul dintre factorii amintiți), faptul că ele vor să treacă drept *artă*, iar cel care le cumpără are impresia că a intrat în posesia unui obiect de artă, fixîndu-și cerințele și așteptările artistice ulterioare *la acest nivel* estetic. Raportarea la artă se va face astfel prin prisma așteptărilor estetice trezite de acest

univers de surogate și kitsch, apelându-se la criterii de judecată străine artei autentice. Publicul respectiv va privi a- tunci cu un același „ochi estetic”⁴⁴ un chip imortalizat pe pinză de Grigorescu și una din trivialele „scene de *boudoir*” datorate picturii de gang.

Caracterul poluant al fenomenelor și obiectelor amintite provine însă nu numai de la calitatea lor estetică intrinsecă și din confuzia de valori pe care o provoacă și o întrețin, ci și din *cantitatea* în care ne sînt oferite, și ajungem la cel de-al doilea factor menționat. Dispunînd, în epoca noastră, de mijloacele de comunicare de masă, de avantajele reproducerii mecanice și a producției industriale serializate, kitsch-ul întrece cantitativ în ofertă — cel puțin în anumite domenii ■— producția artistică valoroasă și îngreuiază astfel enorm selecția și promovarea valorilor autentice. Acestea continuă să apară, nu mai rar decît altădată, dar sînt mascate și estompate de avalanșa sufocantă a pseudovalorilor.

Înainte de a merge mai departe în a- naliza efectelor poluării estetice asupra procesului de receptare estetică, și al degenerării idealului și gustului estetic al publicului, e momentul, credem, să încercăm o precizare mai riguroasă a sensului în care utilizăm *aici* noțiunea generică de „kitsch”⁴⁴. Cu atît mai mult, cu cît nu există încă, nici în literatura de specialitate și nici în limbajul critic uzual, o definiție univocă și unanim acceptată a termenului. Definiția, foarte generală și aproximativă, după care „*kitsch* înseamnă artă-surogat, lume-surogat, uni- vers-surogat, realitate-surogat”, rămîne

inoperantă în cazul unei analize, cu scopuri profilactice, a cauzelor și modalităților sale concrete de manifestare. Fără a putea năzui, în contextul de față, la o caracterizare exhaustivă a acestui principal germen poluant și perturbator al normalității estetice, ne vom strădui să-i individualizăm prin evocarea câtorva dintre trăsăturile sale ontologice, axiologice, psiho-sociale și morale, sperînd că în focarul unei asemenea tratări concentrice, încrucișate, să obținem o imagine mai concretă și mai operativă a kitsch-ului, operație echivalentă cu o anamneză a acestei forme degenerative a receptării.

I. Caracteristica *ontologică* principală a kitsch-ului este aceea că el face parte din specia „surogatului artistic” care, produs în cantitate de masă și la prețuri accesibile, este menit să înlocuiască creația artistică autentică. Începînd din secolul al 19-lea, cu concursul producției industrializate, „piața” a fost inundată de aceste surrogate de artă. Cum notează Gh. Achiței, o cantitate enormă de copii, realizate din ipsos, după diferite sculpturi celebre, ori prin folosirea tehnicilor fotografiei și cromolitografiei, după diferite picturi sau după diferite subiecte idilice, populează interioarele, din mediul urban mai ales, cu pretenția de „obiect de artă”¹¹. *Reproducerea sau copia ajunge, manipulată, astfel, să apară, la fel de valoroasă ca și originalul. O adevărată tehnică a 'mistificării' este utilizată în vederea creării convingerii, la cel interesat, că el nu mai are nevoie de alt sistem de obiecte clecît cel al reproducerilor oferite prin intermediul pieții de desfacere a kitsch-ului*”. Efectul nociv al acestor co

pii stă în faptul că, de coif mai multe ori, ele trădează și denaturează calitățile originalului. Sînt reținute, de obicei, doar aspectele exterioare ale unei compoziții — subiectul, anecdotică respectivă — efectele cromatice superficiale, gesturile și atitudinile melodramatice, transpozabile în limbaj narativ.

Sub aspect compozițional, obiectele kitsch se reduc, la căutarea unor efecte cromatice violente, la raporturi formale și proporții epatante, cu un pronunțat grad de aluzie trivială sau erotizantă, modalități ce solicită dispoziția spectatorului fără cultură artistică pentru grotesc, trivial, obscen și melodramatic. Sub aspect material-concret, obiectele kitsch suferă de o triplă inautenticitate : a materialului de artă, a dimensiunii și a funcției. Astfel, materialul întrebuințat „îmbracă” de regulă originea sa reală, dorindu-se să pară altceva decît este. Materialele vulgare încearcă să treacă drept nobile : ghipsul înlocuiește marmura ; peretele vopsit în ulei și pictat substituie furnirul sau marmura ; suprafețele din zinc sînt date cu bronz, cele de bronz sînt aurite; betonul este turnat astfel încît să imite¹ lemnul ș.a.m.d. Sau, „campionul absolut”¹¹ al kitsch-ului de acest gen — florile din plastic. Cel mai adesea aceste substituiri generează o inadecvare, o contradicție între tehnica de lucru și material, precum și între formă și material, iar inautenticitatea finală provine și din faptul că forma reprodușă în obiectul-surogat s-a născut la origine într-un cu totul alt material. Dimensiunea originală este trucată prin redarea disproporționată a dimensiunilor în ra-

port cu cele reale ale originalului : arcul de triumf ca breloc pentru chei ; e- lefantul ca miniatură de porțelan ; sau un șoricel stilizat, dobîrîdind, dimensiuni gigantice, etc. Gigantificarea, cum și miniaturizarea — cu trăsături kitsch — reproduc numai forma recognoscibilă, nu și aspectul concret al obiectului. Trucarea funcției se realizează prin aceea că produsele kitsch fac parte din categoria de obiecte ce au subordonat funcția lor utilitară unor semnificații adăugate, devenite prioritare. Funcția *utilitară* inițială nu mai justifică obiectul decît ca *paravan*. Să ne gîndim la vechiul fier de călcat cu cărbune, devenit obiect exclusiv decorativ (eventual prin plantarea u- nor flori în fosta sa cavitate), la căli- mările cu pană și la clepsidrele de pe birourile moderne sau la ceasul în formă de tîgaie, destinat pereților bucătăriei.

Un alt principiu definitoriu al kitsch- ului, pe această treaptă a descrierii sale tipologice, îl reprezintă *principiul inadec- vării*, prezent mai cu seamă în sfera o- biectelor de artizanat, a „cadourilor” și „amintirilor” : capul unui politician sau sportiv cunoscut ca dop pentru sticlă; capul *Mona Lisei* pe săpunuri și pastă de dinți ; *Coloana fără sfîrșit* devenită ac de cravată sau etichetă pe cutia de chibrituri ; imaginea unui cosmonaut transformată în bibelou de porțelan.

Din punct de vedere ontologic kitsch-ul se prezintă în două ipostaze esențiale, analizate pe larg de Abraham Moles în *Psihologia kitsch-ului*; a. sub formă de obiecte sau mesaje *unitare* ce întrunesc în sine trăsăturile mai sus amintite ale kitsch-ului la nivelul formei, culorilor,

dimensiunii sau materialului ; *b.* sub forma unui *ansamblu* de obiecte, a unei *grupări* de obiecte care se constituie, *a-* *bia* prin alăturare, într-un sistem kitsch, chiar dacă elementele constitutive nu sînt în sine, și luate fiecare în parte, kitsch. Moles distinge două criterii principale care se referă la *legătura* dintre obiecte și care conferă ansamblului rezultat un caracter kitsch : 1. Criteriul *aglomerării fără limite* ce ne previne asupra faptului că un ansamblu kitsch se constituie prin îngrămădirea într-un spațiu dat a unor forme, motive decorative sau obiecte diverse între care nu există nici o legătură necesară. Astfel, îngrămădirea tuturor suvenirurilor acumulate de-a lungul a numeroase călătorii pe o aceeași etajeră, alături de bibelouri și alte obiecte artizanale, va genera kitschul și sub forma aglomerării eterogene. În același sens se vorbește despre „oroarea de vid“ a kitsch-ului. Obiectele kitsch nu suportă spații goale, neîncărcate de motive sau obiecte decorative. De aici aglomerarea motivelor ornamentale pe una și aceeași suprafață, obsesia ca fiecare centimetru pătrat de spațiu liber să fie imediat ocupat de un obiect decorativ — de unde atmosfera estetică de-a dreptul sufocantă a unor spații de locuit;

2. Criteriul *eterogenității* care se exprimă prin faptul că obiectele reunite m.l au nici o legătură, stilistică sau funcțională, între ele. Impresie pe care ne-o trezesc adesea interioarele în care sînt reunite după criteriul exclusiv și snob, al valorii „de consignație“, piese de mobilă din cele mai variate stiluri, adesea contradictorii.

II. Sub aspectul *axiologic*, al plasării lui în contextul unei ierarhii de valori, kitsch-ul se prezintă ca *species mediocritas*, prin excelență. Cum observa Moles, mediocritatea (idealului, aspirațiilor, înzestrării și meșteșugului) reprezintă sfera în care obiectul kitsch și consumatorul „se contopesc într-o unitate a perversității estetice, funcționale, politice sau morale. Ea stă la baza eterogenității kitsch-ului ușurând consumatorilor actul de absorbție și răspândire a lui în toate domeniile. Mediocritatea este. nodul gordian al kitsch-ului, ale cărui împletituri este imposibil să le descurci. Orice ruptură cu nivelul mediu, cu mediocritatea, ca urmare a unei tendințe spre absolut, distruge fenomenul kitsch punînd în locul lui valorile extreme, ale frumosului sau urîtului.“ Datorită lui, lumea valorilor nu mai este scindată între „frumos” și „urît” ; între artă și conformism se întinde spațiul vast al kitsch-ului. Sub aspect axiologic kitsch-ul este calificat uneori și ca „valoare ratată”, ca „neputință sau deficiență de meșteșug¹⁴, ca „incapacitate tehnică” și „slăbiciune artistică”. Desigur, în multe cazuri aceste caracterizări corespund produselor kitsch cu pretenție artistică, dar ele nu sînt universal valabile. Pentru că, nu odată, arta kitsch face dovada unei tehnici artistice ridicate. Să ne gîndim numai, în pictură, la numeroasele marine sau peisaje montane, produse în serie, în care nu desenul, tușa sau armonizarea culorilor este deficitară, ci concepția de ansamblu, banalitatea și idilismul ieftin al temei. Sau, în muzică, la modul în care Mantovani

și orchestra sa de buni profesioniști, transpuneau motive muzicale clasice în „codul slab” al muzicii ușoare. Și tot un kitsch — e drept, de înalt nivel profesional -- este și rezultatul virtuozității pianistice cu care un Cleiderman transpune și reduce, „pe înțelesul tuturor”¹, motive muzicale din Bach sau Beethoven. Tehnica nu este deci o caracteristică pe baza căreia am putea, în toate cazurile, distinge kitsch-ul de artă. Kitsch-ul involuntar, ce rezultă din deficiențe tehnice, este numai un caz particular și secundar.

III. Sub aspect *psihosocial*, kitsch-ul răspunde unei nevoi compensative imediate în raport cu stress-urile și solicitarea nervoasă tot mai accentuată la care sînt supuși indivizii în cadrul civilizației contemporane. Compensare pe care el o asigură prin capacitatea sa de a *place fără efori*, de a place fără a tulbura seninătatea existențială a spectatorului. Sărac în conținut, el se pretează de minune celei mai de jos trepte a receptării realității : *consumul senzorial*. În acest sens, nu puțini spectatori, împătimiți ai kitsch-ului, văd în artă doar un sistem de obiecte capabile să producă satisfacție la prima lor contemplare, prin evocarea unor gesturi licențioase, a unor scene exotice sau doar pitorești, a unor situații amuzante, în compania cărora să-și poată petrece „plăcu t” timpul liber. Coloratura sociologică a kitsch-ului îl situează, cum scrie Moles, între modă și spiritul conservator, implicând acceptarea din partea „majorității”¹. De aici și pretenția de larg „democratism” a kitsch-ului : el este o artă de către toți acceptabilă, o artă care

nu șochează spiritul printr-o depășire a vieții cotidiene sau printr-un efort care să ceară depășire, mai ales dacă ar trebui să ne depășim pe noi înșine. Perceperea și asimilarea spirituală a kitsch-ului necesită un consum de energie incomparabil mai mic decît cel pe care îl solicită frumosul, nobilul, subli^L J mul. Kitsch-ul se vrea astfel „pe măsura

J omului obișnuit”. în timp ce arta autentică presupune depășirea măsurii comune, kitsch-ul diluează originalitatea a!ît oît e nevoie spre a o face acceptabilă
1 pentru toți : frumosul se transformă în
1 * atractiv, nobilul în fardosit, sublimul în
n bombastic, sentimentul în sentimentalism.
jj
| Acesta din urmă constituie de altfel mar- : ca psihică
definitorie a kitsch-ului. Sen-
! timentalismul, ca abandonare emoțională,
! făc din kitsch purtătorul unor sentimente inautentne, o sclifoseală afectivă ;
| ceea ce el ne ei'ocă este totdeauna dimi-

● nu tivul unui sentiment și nu expresia unei simțiri nobile.

I. Prejudiciul *moral* datorat sentimentalismului dulceag ca și senzualismului desuet al kitsch-ului constă în aceea

:• că, în intenția sa de a „poetiza” proza
" vieții el prozaizează și aplatizează în fapt
j poezia ei autentică. Prin aceasta kitsch-ul întruchipează, cum spunea Hermann
" Broch, „răul moral înălțînd la rang de principiu existențial inautenticul și minciuna. Kitsch-ul tocește conflictele, escamotează calea înlăturării lor, acoperă — cum observă Ion Ianoși — răni ce s-ar cuveni vindecate. Principalul său efect mistificator constă astfel în „dezamorsarea” și „de-demonizaia” vieții, mai cu seamă acolo unde, orice observație ne-

superficială arată contrariul : moarte, război, vinovăție, mizerie, exploatare ș.a.m.ci. Asemenea „situații-limită” ale existenței umane sînt transformate de kitsch în simple idile emoționante, iar afectele corespunzătoare lor (frică, disperare, venerație etc.) le înlocuiește cu o stare de emoționalitate plăcută, Kitsch-ui creează astfel impresia că lumea în care trăim ar fi cea mai bună dintre toate lumile posibile, îndemnînd la un optimism difuz ce abate atenția de la conflictele sociale, mascîndu-le și prevenind astfel dorința de înlăturare a lor. Prin pasivitatea acelor pe care îi desfată, prin împăcarea lor cu o lume deloc frumoasă, dar fardată la un preț accesibil, kitsch-ul servește conștient sau nu, perpetuării inegalității și nedreptății sociale. Iar faptul că întreținerea celor mai ieftine iluzii o face cu bunăvoință și duioșie, de parcă ar dori să ia partea omului în lupta sa dureroasă, nu-l face mai puțin periculos. Dimpotrivă. Lucid, I. Ianoși ne previne în acest sens că : „*Antiuma desconspiră mai repede, antiumanismul unor umanisvie m i m a t e se cere a fi combătut cu mai multă clarviziune și hotărîre*”.

Raportîndu-se unii la alții, judecîndu-sp și făurîndu-și idealurile în umbra unor asemenea atitudini și năzuințe-kitseh, a unei asemenea concepții-kitsch despre realitate, lipsită de substanța umană superioară și grevată de gustul pentru idilic, melodramatic sau exotism, consolidat în urma receptării preferențiale a kitsch-ului, oamenii ce alcătuiesc publicul kitsch ajung să-și reflecte propria lor eon-

diție într-un mod fals ; devenind victimele unui extrem de nociv proces de degradare spirituală.

„Victime“ sau, măcar în parte, vinovați, ei înșiși, de acest proces de poluare estetică ? Fiindcă, după cum vom vedea, deși condiționat și stimulat de proliferarea în cantitate de masă a obiectelor kitsch, publicul kitsch devine, la rândul său, premisă și condiție a proliferării kitsch-ului ca atare. În această intercondiționare, teoreticienii (puși în fața alternativei „ce-a fost întâi, oul sau găina ?“) suferit rolul de prim impuls originar, când obiectului, când subiectului receptor. Oricare ar fi, din punct de vedere istoric, adevărul, este cert că astăzi polul dinamic, prioritar, îl constituie publicul kitsch, fie și numai pentru faptul că el își manifestă comportamentul estetic specific și în lipsa obiectului kitsch incitator întrucât, cum nota Ludwig Giesz —• „nici un gen de artă nu este ferit de pericolul de a fi degradat printr-o receptare kitsch De aceea Hermann Broch consideră că „în general, receptarea, interpretarea kitsch a valorilor artistice și spirituale a precedat apariția propriu-zisă a kitsch-ului ca fenomen de masă. întâi apare omul kitsch și abia după aceea kitsch-ul ca indiciu al faptului că el aparține, ca și arta, „suprastructurii“. Deci kitsch-ul nu s-ar putea produce și răspîndi în cantități ce-i conferă caracter poluant dacă nu ar exista spectatorul kitsch, căruia-i place kitsch-ul și care, în calitate de consumator, este gata să-i cumpere și să-i plătească bine. Dacă kitsch-ul este, cum am văzut, minciună, reproșul trebuie îndreptat deopotrivă a

supra spectatorului ce caută și dorește o asemenea oglindă mincinoasă, capabilă să-i „înfrumusețeze*”, pentru a se recunoaște în ea și a se îndrepta cu plăcere spre minciunile kitsch-ului.

Care ar fi, deci, trăsăturile' ce caracterizează receptarea, respectiv publicul kitsch. Să luăm în considerație pentru început ipostaza în care el se raportează nu la un obiect kitsch, ci la o operă de artă „nepoluată“. Analizînd din perspectivă semiotică comportamentul perceptiv al acestei categorii de spectatori în prezența artei de „cod tare“, Cezar Radu consideră că îi este proprie, *pe de o parte*, dorința accentuată de a-și apropia mesajul artei „înalte“ (în virtutea prestigiului acesteia), de a-l descifra, de a pătrunde în universul ei de semnificații, iar *pe de altă parte* — imposibilitatea unei decodificări adecvate a acestui mesaj (în primul rînd a semnificațiilor sale pur estetice) datorită necunoașterii codului cultural propriu artei autentice. Noui orizont cultural cu care vine în contact constituie pentru spectatorul kitsch un „*mesaj scris într-o altă limbă, pe care încearcă să-i traducă într-un mediu semiotic impropriu*“. Dar mesajul estetic este, din principiu, refractar la orice încercare de transpunere într-un alt sistem de coduri. În virtutea imanenței semnificației și a aderenței sale la reprezentare. De aceea în traducerea sa forțată este sacrificată o mare parte din semnificațiile originare, îndeosebi cele conotative. Guvernată de impulsul minimului efort, „modul tle interpretare“ kitsch exercită asupra operei de artă un efect mluctiv, simplificator, prin

care codurile estetice sînt substituite (îndeosebi în cazul literaturii sau filmului) prin coduri lingvistico-semantică curente. Cum notează Qezar Radu, „încărcătura semantică a mesajelor este redusă la semnificațiile explicite; individualitatea și unicitatea personajelor este sacrificată în favoarea încadrării lor în tipuri semiologice determinabile ; structura narativă este redusă la intrigă; tema la subiect ; universul cromatic la culori (ig- norînd nuanțele); culorile sînt, percepute doar în dependența lor de desen; eticita- tea artei este înțeleasă ca atitudine moralizatoare ; reflectarea artistică este subordonată similitudinii directe cu realitatea ; structurile de profunzime ale mesajului sînt ignorate în favoarea celor superficiale etc.“. Este lesne de înțeles cum o asemenea atitudine perceptivă re-ducționistă poate vulgariza opere dintre cele moi nobile, adaptîndu-le consumului kitsch.

Arta kitsch confirmă, de această dată fără a apela la nici o simplificare sau reducere, năzuința spectatorului kitsch spre grandoare, dorința sa de idilă, de fericire, de tandrețe și satisfacții facile, pretenția sa ca orice conflict să se termine cu happy-end și binele să triumfe de la sine asupra răului. Spectatorul kitsch este prin excelență conformist, sentimental și contemplativ. *Conformist*, în sensul că îi este caracteristic contactul cu ideile la modă, cu locurile comune aflate în circulație — „înțelepciuni de păretar ale epocii“ cum le numește Hermann István. *Contemplarea pasivă*, ferită de orice efort participativ transformă, prin efortul ei nivelator, opera de artă în kitsch. *Senti-*

mentalismul, comun operelor și publicului kitsch, se confirmă în receptare prin abandonul contemplativ, prin aceea suspendare a oricărui control rațional asupra surselor și tipului de satisfacție oferit de kitsch. Această stare de autoabandon, de uitare de sine în timpul receptării unei opere kitsch este una din principalele și cele mai periculoase forme de alienare a omului prin poluare estetică, deoarece starea existențială firească a ființei umane, în oricare din activitățile și preocupările sale, trebuie să fie *starea ele veghe* sau, după frumoasa metaforă a lui Geo Bogza, cea de „paznic de far”.

Nu ne-am propus să ne ocupăm în acest context de cauzele socio-economice și cultural-ideologice răspunzătoare de proliferarea kitsch-ului în lumea contemporană, precum și de cauzele specifice care îl fac să persiste și în condițiile unei societăți ce îi este, din principiu și prin structura sa, străină. Au făcut-o cu competență și angajare polemică, studiile unor esteticieni români, ca Gh. Achiței, Ion Ianoși, Cezar Radu sau Grigore Smeu. Dar nu putem încheia aceste considerații asupra intercondiționării dintre obiectul și subiectul kitsch, fără a menționa faptul că obiectivele luptei împotriva „poluării estetice”, sub indiferent ce formă s-ar prezenta, vor trebui să vizeze, pe de o parte, *cauzele socio-culturale javorizante*, privind concesiile făcute facilității, succesului de public cu orice preț și predominanței criteriilor comerciale în difuzarea producției artistice, iar pe de altă parte, *condiția culturală a subiectului estetic*, respectiv formarea unui gust estetic evoluat al publicului

larg. Ascesiunea kitsch-ului- nu poate fi barată prin măsuri administrative, ci solicită o permanentă contraofensivă a valorilor estetice autentice, care să se adreseze publicului în formă cel puțin la fel de convingător și seducător ca și acel „dulce viciu”¹¹ al kitsch-ului.

ETEROGENITATEA CULTURALA-

între condițiile culturale favorizante ale crizei de comunicare intervenită între o parte a publicului și arta contemporană, și deci ale orientării sale spre formele imediat și ușor accesibile ale kitsch-ului și pseudoartei, trebuie amintit stadiul actual de *eterogenitate culturală a societății* în care funcționează o pluralitate a sistemelor și codurilor de descifrare și apreciere a operei de artă. Prin aceasta nu mai este posibilă *decodificarea spontană*, respectiv înțelegerea nemijlocită a operei de artă, ca în societățile unitare din punct de vedere cultural (de pildă în cea a Greciei antice) sau în cadrul oîmpului unitar și închis al culturilor populare, în care procesul de socializare și de educație culturală generală era același pentru toți. Observația că, totuși, profesioniștii artei dispuneau și atunci de o instruire și o calificare specială nu schimbă valabilitatea celor spuse mai înainte, întrucât este vorba nu de o egalizare a pregătirii de specialitate (privind cunoștințe de tehnică și măiestrie artistică), ci de un nivel egal de inițiere și competență cultural-estetică, care făcea ca fondul apercceptiv cultural al indivizilor — pe baza căruia are loc orice receptare, de

codificare și apreciere a unei opere de artă ■ — să fie aproximativ același. Dar în condițiile actualei eterogenități culturale a societății, apare necesitatea *decodificării conștiente* a operei, deoarece codul acesteia este, de regulă, mai complex și mai diversificat decât codul receptorului potențial. Întoarcerea la o decodificare conștientă presupune, ca premisă, o re-egalizare a fondului apercceptiv cultural pe baza căruia se cristalizează atitudinea estetică.

Prin socializare, educație și instruire individul devine membru al societății și epocii sale. El dobîndește astfel o anumită formă a normelor de comportament, dobîndește o anumită ținută și atitudine culturală. Fără a fi totdeauna conștient de acest lucru, individul aparține unei anumite culturi și preia un anumit gust artistic. Acesta e solul din care își trag seva toate proiectele aplicabile și orice apropiere a bunurilor culturale. Ca substrat socio-cultural „fondul apercceptiv- cultural“ determină atât producerea cît și receptarea artei. Teoria contemporană a artei se va apropia într-un mod mult mai adecvat de opera de artă dacă se va simți mai legată de tipul de interpretare interdisciplinară, de analiză structurală, decât de cel ist-orico-monografic, ce face din personalitatea creatoare unică o premisă indubitabilă. Independența artistică a respectivei personalități hipostaziată de estetica idealistă ca act demiurgic al creației și ca expresie a libertății absolute, este din ce în ce mai mult relativizată și pusă sub semnul întrebării de către cercetările sociologice. Pentru înțelegerea tendințelor actuale în artă trebuie

să pornim de la întregul social, preexistent, de la motivația colectivă a omului socializat. Fondul aperiectiv cultural este acea tonalitate a sentimentului ce colorează toate manifestările unei epoci, chiar și acelea plasate atât de distanțat unele de altele în cadrul câmpului cultural, cum ar fi de pildă literatura și arta horticolă. În acest fel consensul și axioma presupusă a înțelegerii și simțirii estetice adecvate alcătuiesc fundamentul integrării logice a unei societăți sau a unei epoci.

Important de reținut pentru strategia educațională și pentru efortul de omogenizare culturală a societății contemporane este faptul că nu putem porni de la premisa unei capacități native, egală în toate timpurile și la toți oamenii, de receptare adecvată a operei de artă. Nu există „cunoaștere”¹¹ și „recunoaștere”^{*1} pură, naivă a operei de artă, oare să fie condiționată exclusiv de caracteristicile subiective ale individului (după cuim nu poate exista, deci, nici un „ora kitsch”¹¹ înăscut). Nivelul nostru de receptare estetică este produsul socializării noastre, al determinărilor noastre prin procesul de însușire a mecanismelor și instrumentelor culturale de receptare a artei. Pentru apropierea artei într-o epocă dată sînt necesare anumite instrumente, informații, metode și capacități ale percepției artistice. Acestea s-au format în decursul timpului, au fost acumulate și au suferit transformări. Ele sînt o parte a realității socio-economice și culturale a respectivei societăți. Sistemul instrumentelor de receptare artistică nu depinde de conștiința, gustul sau voința individuală. Indivi

zii . trebuie să preia acest sistem, să *îl învețe*. Ei îl asimilează, fără să-și dea seama, în cadrul proceselor de învățare ce stau la baza socializării lor. Sistemul a- mintiț face parte din fondul apercetiv cultural al fiecăruia.

Dacă socializarea și educația sînt egale atît la producătorul cît și la mijlocitorul și receptorul artei — ca în cazul artei populare — există, cum am mai spus, posibilitatea decodificării inconștiente, spontane, a operei de artă. Acest lucru a devenit însă imposibil în cadrul societății contemporane atît de eterogenă nu numai social, ci și cultural, societate cu o pluralitate de sisteme valorice și de posibilități de decodificare puternic diferențiate între ele.,

KITSCH-UL DIN PERSPECTIVA ANTROPOLOGICĂ Ambivalența temporară a kitsch-ului

A. Moles este printre primii care a luat în considerație caracterul dialectic al efectelor și funcției social-culturale a kitsch-ului, scoțînd în evidență și unele aspecte pozitive, istoric condiționate, ale acestuia. Avem în vedere așa numita „funcție pedagogică pregătitoare”^{*1} a kitsch-ului. Pentru a ajunge în posesia „bunului gust;” — consideră Moles — cel mai simplu este să parcurgi toate treptele „prostului gust”, „rafinîndu-te” treptat și ureînd întreaga „piramidă a pretențiilor calitative”¹¹. într-o societate inautentică, precum cea burgheză, este firesc să se asceadă la autentic numai pe calea . inautenticului, respectiv a

kitsch-ului. Societatea socialistă moștenind o populație cu un nivel cultural foarte scăzut, efortul uriaș de ridicare a *întregului* popor la nivelul educației și receptivității cultural-estetice, proprii valorilor socialismului, nu se poate desfășura în salturi bruște, fără parcurgerea, în ordine ierarhică, a tuturor treptelor gustului, printr-o purificare treptată de reziduurile prostului gust. Calea spre autentic trece adesea prin teritoriul întins al inautenticului (copii, imitații, adaptări), întrucât acestea asigură *satisfacerea spontană a dorinței de plăcere* pe care contactul direct și nepregătit cu marea artă nu-l poate asigura oricui. Dar, oferind această satisfacție facilă, kitsch-ul creează totodată și o obișnuință nouă, respectiv posibilitatea de apariție a unor trebuințe noi, considerate inițial inutile (nevoia de lectură, de a viziona spectacole, de a audia muzică sau a cumpăra tablouri). Abia după intrarea pe făgașul acestor *noi* trebuințe se poate pune problema *calității* modului de satisfacere a lor și cerința perfecționării idealului, estetic.

Subliniind caracterul dialectic al kitsch-ului și evidențiind și unele din aspectele sale pozitive, nu vom cădea însă în eroarea de a le rupe din context și de a le justifica în sine. Formele pregătitor-compensative ale kitsch-ului constituie un „rău necesar”⁴⁴ scuzabil *numai atâta vreme* cât educația estetică insuficientă a maselor, pe de o parte, și caracterul greu accesibil al unora dintre creațiile artistice de valoare, adresate numai unui cerc restrâns de inițiați, pe de alta, împiedică îndeplinirea funcției hedoniste

și a celei educative *prin mijloace intrinseci artei autentice*. Pentru că, dincolo de funcția sa temporară, permanentizarea unui consum estetic bazat exclusiv pe kitsch și pe diversele forme ale pseudo- artei are, cum vom Vedea în continuare, grave repercusiuni nu numai pentru idealul artistic și nivelul cultural, ci și pentru structura personalității și chiar a capacității individului de adaptare eficientă și de răspuns adecvat la solicitările mediului său socio-cultural.

Nocivitatea antropologică a kitsch-ului

Două perspective diferite, cea a ciberneticii și cea a antropologiei culturale vor fi în măsură să ne dezvăluie, în mod complementar, prejudiciul de fond pe care mutarea precumpănitoare a consumului estetic din sfera artei autentice în cea a kitsch-ului și pseudoartei îl aduce vieții psihice și socioculturale a individului .

În ambele cazuri considerațiile noastre vor pona însă de la sublinierea necesității biopsihice a artei și de la evidențierea rolului ei în adaptarea și supraviețuirea omului, spre a deduce de aici consecințele grave ale întreruperii unui contact permanent cu arta autentică.

Pornind de la determinarea funcționalității taților fundamentale ale artei, legate de existența umană, și de la conexiunea dintre artă și fenomenele naturale (biologice), perspectiva cibernetică integrează arta în cadrul unui circuit cu autoreglare în care fiecare element se justifică numai în măsura în care contribuie la optimizarea condițiilor de funcționare

ale întregului. în termeni cibernetici — spune Herbert Franke — nici o ființă vie nu are capacități sau necesități care să nu fie, în ultimă instanță, izvorâte din nevoia de supraviețuire. Din acest punct de vedere importantă este deci elucidarea semnificației biologice a formelor de comportament pe care se bazează arta și pe care ea le stimulează la spectator. Psihologul D.E. Berlyne a pus în legătură funcția biopsihică a artei cu o serie de aspecte ale „comportamentului explorativ”, adică ale programelor de orientare comportamentală ce intră în acțiune atunci când omul percepe obiectele din ambianța sa. Arta este o formă esențială a acestui tip de comportament. Pe de altă parte, surprinzând structurile obiectelor, omul este dominat și de tendința confruntării, respectiv de tendința unei atitudini activ-critice față de ele. Opera de artă furnizează în cel mai înalt grad stimulul confruntării perceptuale cu un obiect și aici se evidențiază funcția ei în procesul de adaptare și supraviețuire a omului. Dar, pentru a-și putea îndeplini în mod satisfăcător această funcție, obiectul de artă trebuie să satisfacă, în mod primar, câteva condiții psihofizice obiective ale procesului de prelucrare a datelor în cadrul sistemului perceptual uman, condiții puse în evidență de psihologia și estetica informațională.

— Cu alte cuvinte, complexitatea structurală (și informațională) a obiectelor (deci și a obiectelor de artă) la care se raportează comportamentul explorativ trebuie să se situeze în zona de valori optime. Or, de regulă, obiectele kitsch se plasează — din punctul de vedere al complexității și va

lorii lor informaționale — cu mult- sub nivelul optim, de unde și efectul lor nociv, de dezadaptare perceptivă.

La o concluzie asemănătoare — ce pune kitsch-ul într-o lumină în care nu a fost privit pînă acum — ajungem și dacă vom analiza rolul artei în formarea deprinderilor și adaptării perceptuale din perspectiva antropologiei culturale și a semioticii. Este vorba, în primul rînd, de semnificația socioculturală a *funcției ico- nice* a artei. Artiștii au furnizat dintot- deauna unii dintre îconii-cheie ai experienței umane, oferind metafore semnificative cu ajutorul cărora au trăit și s-au înțeles 'oamenii. În acest sens ei au constituit o parte a sistemului de orientare a societății. Spre deosebire de obiectele kitsch, ce nu solicită nici un fel de participare activă a subiectului receptor, menținînd consumul la un stadiu de minim efort integrativ și de pasivitate receptivă, operele de artă autentică aduc receptivitatea senzorială a publicului pînă la un nivel maximal, de la care subiectul devine extrem de alert la schimbările petrecute în ambianță, fapt indispensabil pentru o acomodare psihică a omului contemporan la fluxul accelerat de schimbări ce caracterizează actualul „șoc al viitorului”.

Cum sublinia Toffler, unul din efectele pereceptiv-adaptative ale artei este acela că ea ne prezintă *noi îmbinări* de forme, culoare și alte elemente semnificative aflate în sfera registrului de experiențe obișnuite al cititorului sau publicului, așa încît acesta începe, brusc, să înțeleagă existența mai multor posibilități de receptare a realității decît luase în con

siderație pînă atunci. Artă slujește astfel *lărgirii repertoriului comportamental al speței umane* făcînd posibile mai multe forme active ale unei acțiuni viitoare și slujind funcției adaptative în perioadele de transformări social-culturale rapide,, cum este cazul actualului impact al civilizației noastre cu viitorul.

Sugerînd noi tipuri și combinații de experiențe existențiale, artă lărgeste sfera răspunsurilor comportamentale *adevate* ale individului, făcînd posibile noi modalități de acțiune eficientă. Este vorba de ceea ce Toffler numește „experiență organizatoare”, respectiv procesul de reducere și restructurare, a datelor pînă la un conținut informativ asimilabil și inteligibil conștiinței umane și, ca atare, prelucrabil. Artă furnizează reprezentări simbolice, abstracte, care ne permit să economisim o bună parte din capacitatea noastră de analiză informațională a avalanșei de semnale și mesaje codificate cu. care sîntem bombardați zilnic de ambianța noastră cotidiană. Gu alte cuvinte, artă ne pune la îndemînă „metafore” orientative, cu mare capacitate cognitivă și informativă. Din această perspectivă, nocivitatea antropologică a kitsch-ului este reprezentată de faptul că el *pune în circulație metafore false ce îngreuiază orientarea și adaptarea individului la realitate*. De asemenea, recurgînd la forme de structurare șablon sau la formule estetice desuete, banalizate prin *repetare*, el nu poate îndeplini acea *funcție vitală* a artei de a fi o formă de restructurare sintetică și de reorganizare a experienței și informațiilor percepute, în *pat-*tern-uri și în noi supersemne iconice, care să faciliteze asimilarea și integrarea

cQInportamentaiă a avalanșei de informații noi cărora le este supus individual. Fenomenul devine cu atât mai nociv cu cât ia proporții *poluante*, înlocuind, deci, cantitativ — la diferitele niveluri ale consumului estetic — pentru o mare parte a publicului, contactul *vital necesar* cu operele de autentică valoare ale artei *contemporane*.

Iată pentru ce considerăm că o critică a kitsch-ului ce se mărginește să defăimeze și* să sancționeze doar *tehnica* sa estetică deficitară sau efectul său de deteriorare a gustului și idealului estetic, iară a-l analiza în corelație cu efectul său de amăgire și dezadaptare social-culturală, rămîne inefficientă în raport cu obiectul ei. Formele poluante, ale pseudoartei și degradării estetice își propun să acționeze asupra unui tip de conștiință dat, preexistent, satisfăcînd necesitățile ei empiric constatabile. Dar prin aceasta ele frînea- ză procesul de dezvoltare și transformare profundă a conștiinței sociale și individuale în care este angajat, în primul rînd, socialismul. Kitsch-ul abate individul de la cunoașterea intereselor sale 'obiective și de la conștientizarea faptului că interesele și trebuințele sale estetice de moment sînt, în fapt, produse ale unei organizări sociale precise, ce trebuie transgresate. Acțiunea excesiv *afirmativă* a kitsch-ului în raport cu realitățile date împiedică cristalizarea unei conștiințe lu- cid-critice față de realitate — singura ce poate să stea la baza unor acțiuni cons- tructiv-revoluționare, de continuă optimizare a structurii sociale și de îmbunătățire a calității vieții oamenilor, așa cum își propune societatea noastră.

**PROFILAXIA RECEPTĂRII
EDUCAȚIA ESTETICĂ**

SENSUL PROFILACTIC AL EDUCAȚIEI

Se știe de mult că, dintre toate formele de combatere a unei boli, cea mai eficientă este... prevenirea ei. La fel, formele degenerative, patologice ale receptării sînt mult mai ușor de combătut cînd încă nu s-au cronicizat sub forma unor deprinderi perceptive kitsch și anume printr-o *acțiune profilactică de educare estetică a spectatorului*. Pentru că efectele formative ■ ale acestei educații, de lărgire și contemporaneizare a „orizontului de așteptare”¹¹ al spectatorilor, de înzestrare a lor cu deprinderi perceptive și informații teoretice orientative consonante cu soli- . citările artei clasice și contemporane, vizează mai ales *spectatorul în devenire*, cu o conștiință și un ideal estetic încă ingenui, necontaminate de modalitățile patologice ale raportării la iartă. Un comportament estetic cristalizat, generat de un gust pervertit de preferințe definitive pentru kitsch și deformat printr-o îndelungată și precumpănitoare frecvență a ' unor valori estetice submediocre, va fi mult mai greu de redresat și de câștigat

pentru efortul spiritual participativ indispensabil dialogului cu arta autentică.

Conștientizarea acestei situații pune și mai clar în evidență importanța hotărâtoare a educației estetice în perioadele de formare a personalității; copilăria și adolescența. Îndeosebi tehnicile și metodele de dezvoltare și antrenare a capacităților de percepție senzorială ar trebui să dețină, în contextul unei educații estetice multilaterale a copilului, un rol primordial, întrucât ele măresc probabilitatea transformării din posibilitate în realitate a premiselor psihofizice indispensabile unui comportament estetic perceptiv situat cel puțin între limitele normalității.

Este o șansă cu care, dacă o ratează în tinerețe, spectatorul adult nu se va mai întâlni niciodată, căci este vorba de formarea unor deprinderi și capacități senzoriale subiective ce apar și se consolidează *exclusiv* în perioada copilăriei și adolescenței. Dar, foarte puțini sînt cei conștienți de aceste acumulări din perioada propriei lor copilării, realizate cel mai adesea spontan și nedeliberat, și de valoarea lor formativă. Pentru că în condițiile unui climat sociocultural impregnat organic de opere de artă, expuse contactului direct și continuu cu publicul, așadar într-un context semiotic saturat de semne estetice, cum este de regulă cel al marilor orașe, fiecare individ se va familiariza, încă de copil, în mod spontan și inconștient cu limbajul artei, astfel încît, mai târziu, i se va părea că posedă această însușire ca un dar natural, ea o capacitate înăscută, precum cea a văzu

lui și auzului. Psihologia modernă a stabilit totuși faptul că pînă și în viața cotidiană, perceperea unui om de către alt om nu este o înregistrare pasivă a tuturor trăirilor exterioare perceptibile în mod vizual la persoana cealaltă, ci o *selecție* și o *interpretare* determinată de experiența de viață a subiectului receptor ca și de alți factori perceptivi, dobîndiți exclusiv prin educație. Cu atît mai complexă și dificilă va fi atunci, în determinările ei subiective și obiective, receptarea unei opere de artă.

Dependența unei receptări artistice adecvate de capacitatea umană, *dobîndită prin educație*, de a descifra și înțelege limbajul specific al operei, accentuează și mai mult importanța laturii formative a* pedagogiei artistice. O pedagogie de tare, însă, puțini sînt conștienți că au o imperioasă nevoie. Pentru că „*dintr-o operă, aparent, oricine poate înțelege mereu și în orice condiții, cîte ceva*” — cum scrie Pareyson. Dar tot atît de adevărat este faptul că opera se relevă, în complexitatea și profunzimea ei, doar celui ce a învățat s-o interpreteze. Gradele de înțelegere sînt infinite, fiecare receptor ajun- gînd să înțeleagă, în felul în care-i este îngăduit de spiritualitatea sa, de gradul său de cultură, de educația sa estetică. Există însă un abis între formele elementare și rudimentare de înțelegere și interpretarea adecvată care, pe baza unei educații estetice (formative și informative) corespunzătoare ajunge să pătrundă, să releve și să facă să trăiască opera de artă. Prima piedică în calea unei astfel de trăiri estetice a operei o constituie incapacitatea *adecvării senzoriale* a recepto

rului. la structurile materiale (optice, acustice sau tactile) ale operei, ceea ce transformă, din punct de vedere informațional, perceperea mesajului respectivei opere în „zgomot” nesemnificativ.

EDUCAREA SENZORIALITĂȚII

Se consideră îndeobște că obiectivul ultim al educației estetice îl constituie cristalizarea *idealului estetic* pe baza căruia receptorul să fie capabil să emită *judecăți de valoare* competente asupra operei, care să depășească subiectivismul, instabilitatea și spontaneitatea simplei judecăți de gust. De atâtea ori s-a repetat, de la Kant încolo, importanța caracterului universal al judecății estetice, încât aproape că a fost dat cu totul uitării solul pe care se înalță tot acest eșafodaj al unei *orientări teoretice și atitudini spirituale*, și anume aspectul receptării senzoriale, posibilitatea vibrației afective în fața operei. Atîcî s-a insistat pe necesitatea ca receptorul „să poată descifra semnificația operei”, să înțeleagă *sensul ei uman și social*, încît, din dorința de a se ajunge mîl repede la acest-stadiu, s-a sărit peste etapa anterioară, cea a *educării corespunzătoare a senzorialității*, ca și cum aceasta ar fi reprezentat o problemă rezolvată deja sau rezolvabilă implicit prin atingerea obiectivelor maxime. Este ca și cum Creatorul din mitologia creștină, grăbit să-i modeleze pe om cît mai perfect, „după chipul și asemănarea sa”, i-ar fi dat drumul în lume, uitînd să sufle asupra sa spre a-i da suflet... Am fi avut astfel nu numai un „păcat originar”¹, dar,

și un „robot originar”. Sau, ca să recur- gem la un exemplu mai terestru, ar fi ca în anecdota despre un filosof, care ajunsese la formulări foarte elevate ale unor idealuri și judecăți estetice generale, dar care, pus să-și manifeste preferințele concrete, a dovedit un gust și o orientare mai mult decât îndoielnice.

În fond, de ce reamintim toate acestea ? Desigur, nu ca să negăm sau ca să minimalizăm în vreun fel importanța idealului estetic sau necesitatea orientării judecății de valoare spre semnificația și valoarea social-istorică a operei, ci ca să subliniem încă o dată ceea ce am susținut de altfel, ori de câte ori om avut ocazia, în considerațiile de pînă acum : *necesitatea de a se începe cu începutul*. Pentru că, după părerea noastră, în ceea ce privește activitatea de inițiere a publicului în raport cu arta *contemporană* nu poate fi vorba decît de un *început*.

Perspectiva pe care estetica și psihologia informațională ne-o deschid asupra structurii estetice ne poate ajuta să precizăm cu mai multă rigoare etapele percepției complexe — senzitive și intelective — ale operei de artă și, ca atare, *punctul de pornire* al traiectoriei ce trebuie parcursă de public de la contactul senzorial cu opera pînă la sesizarea și aprecierea semnificației ei social-umane.

Ne vom referi mai întîi la distincția făcută de A. Moles între *informația estetică* și *informația semantică* a unui mesaj. Nivelul semantic al mesajului este reprezentat de simbolurile universale, traducibile, urmînd o metalogică internă. Nivelul *informației estetice* folosește un canal

specific de transmisie, simboluri necunoscute anterior, fiind- ca atare intraductibilă și doar parafrazabilă, avînd ca prim rol comunicarea emoțiilor, a stărilor interioare nedefinite, inexprimabile logic (spre deosebire de informația semantică ce comunică idei, cunoștințe, semnificații). Fiecare dintre aceste două tipuri de informație transmit propria lor complexitate, care se supune unor legi de structurare autonome. Legile de structurare ale mesajului semantic, supunîndu-se unei metalogici ce respectă, în genere, formele logice comune gîndirii umane, sînt în mare parte cunoscute receptorului, care astfel nu întîmpină dificultăți în receptarea informației semantice. Dimpotrivă, mesajul estetic, urmînd legi de structurare proprii și o logică internă individuală, necunoscute receptorului, nu poate fi epuizat de subiect decît prin receptări succesive și prin „acomodare informațională”¹¹ la legile structurii respective. Mai mult, inteligibilitatea, claritatea știrii estetice este hotărîtor determinată nu de niște *pattern-uri* universale ale percepției, ci de stările interioare ale transmițătorului și primitivului, în care caz este foarte greu să se discute de o valabilitate generală. Existența celor două tipuri de informație ale unei știri este una din principalele cauze ale confuziei ce se poate face între *înțelegerea* unei opere și *receptarea ei estetică*. Publicul fără o pregătire corespunzătoare receptează mai ales nivelul semantic al operei, care deține pentru el primul rol. Așa se face că numeroși spectatori, privitori sau ascultători ai unei opere de artă, pot declara despre ea că „au înțeles-o”, îi pot

reproduce conținutul semantic, fără să fi intrat însă într-o relație estetică cu ea, fără să fi resimțit în fața ei nici o emoție, nici o desfătare specific estetică. În acest caz, opera nu va exista pentru ei ca fenomen de artă, ci numai oa dat cultural. Doar receptarea optimă a *ambelor* tipuri de informație poate duce la declanșarea emoției estetice. Deși informația estetică este substratul transmiterii stărilor afective, ea trebuie să se sprijine și pe cea semantică. Înțelegerea semnificației și recunoașterea structurilor ce transmit informația estetică sînt deopotrivă necesare în cazul comunicării emoției.

Dar observarea și aprecierea ca atare a originalității informației estetice (ceea ce este aproape un pleonasm) cer o pregătire specială, și aici vedem acel „punct de pornire” de care aminteam mai sus. Moles vorbea în acest sens de mărirea „potențialului de atenție și distingere” de care dispune subiectul, ca obiectiv al unei „educații a senzorialității”, de ele depinzînd capacitatea de receptare a mesajului estetic.

Plecînd de la cunoașterea mai riguroasă » a legilor percepției, educația estetică *practică* își poate îndeplini sarcina sa principală : *educația senzorialității*. Deși mai puțin explicit, Th. Munro recunoaște și el aceste obiective practice ale educației cînd scrie că ea are sarcina de „a alimenta tendințele estetice și artistice din personalitatea individului prin exercițiu activ și aplicație directă în observația, producerea și interpretarea operei de artă... Ea trebuie să dezvolte priceperea perceptivă în a asculta, a privi și a citi forme artistice complexe¹”.

Defalcînd acum obiectivul global al unei asemenea educații a senzorialității, ni se pare important să analizăm mai îndeaproape următoarele *obiective parțiale, concrete*, a căror realizare unitară poate duce la acea „*cultură impregnată de o atitudine perceptivă creatoare, fără de care ceea ce se întîmplă în muzee, galerii, ateliere nu poate avea decît o importanță mărginită*” — cum spunea Arnheim. Le vom enumera în continuare pe toate, spre a ne ocupa apoi, pe rînd, de fiecare :

- a. educarea unei *atitudini comportamentale deschise*;
- b. educarea unei *flexibilități perceptive* ;
- c. educarea *spiritului combinatoriu* și a unei *glîndiri prospective* ;
- d. formarea practică a unor *deprinderi perceptuale* ;
- e. lărgirea *repertoriului de semne* de care se servește receptorul în decodificarea operei ;
- f. accentuarea factorului de „*recreare secundă*” prin dezvoltarea unei *atitudini creatoare în receptor*.

a. Vom începe cu un obiectiv ceva mai general, dar a cărui realizare constituie în mare măsură premisa succesului celorlalte. Educarea unui gust și ideal estetic (deci latura receptivă) a fost tratată pînă acum, de regulă, separat față de procesul de formare a unor virtualități estetice creatoare. Ni se pare însă că armonia dintre creație și educație, dintre acțiune și învățare trebuie să fie o premisă de neocolit a demersului educației cotermporane. Psihologii-a informațională a evidențiat faptul că omul

învață 12 procente prin auz, 83 de procente prin văz, 1 procent prin gust și pal- pare și 3 procente prin miros. Bl *păstrează ceea ce a învățat* în proporție de 10 procente prin citire, de 20 de procente prin ascultare, de 30 procente prin privire ; în proporție de 50 de procente prin privire și audiere ; ele 70 de procente prin (re)investire și 90 de procente prin *acțiune* (!). Un, maxim de eficacitate se va obține, așadar, printr-o combinație a audierii + privirii + *acțiunii*. Cîțiva cercetători români, activînd la Timișoara, în cadrul unui *laborator de educație a viziunii*, și-au pus la baza acțiunii lor tocmai acest principiu. Obiectivul lor era de a pregăti deopotrivă la profesor și la elev o nouă mentalitate estetică, adecvată civilizației care se construiește și de a elibera structurile mentale și afective capabile să răspundă „mutațiilor obiective pe care le produce în stilul de viață și gîndire dezvoltarea teh- nică”. Mutația preconizată în actul educațional constă deci în deplasarea accentului de la *transiniteria* de date la *formarea de capacități de reevaluare și prelucrare a datelor formale*. Se urmărea clecii educarea unei personalități care, în raport cu această epocă a comunicării și a fluxului continuu de informații, să fie capabilă să adopte un *comportament deschis*.

Procesul de „acomodare programată”¹⁴ ■ la acest obiectiv urmărește atingerea cîtorva țeluri concrete, și anume :

- dezvoltarea la copii a *unei gîmliri prospective* și a unei inteligențe capabile să se adapteze artei și culturii de mîine ;
- dezvoltarea uriei *gîndiri algoritmice* în concordanță cu tipul de gîndire ce stă la baza structurii unei mari părți a artei

geometrice contemporane și a. artei ambientului ;

— formarea unor *comportamente active* în acționarea asupra mediului înconjurător.

În ceea ce privește metoda concretă prin care se urmărește dezvoltarea la copii a unor comportamente de structurare activă a formelor și prin aceasta educarea *spiritului combinatoriu și a gândirii prospective*, vom da un citat dintr-un articol, semnat de Ștefan Bertalan, cel care a încercat, pentru prima oară la noi în țară, aplicarea experimentală pe un grup de elevi timișoreni a acestei strategii educaționale :

„Luăm drept model experiența fizică, ca o ipoteză de lucru, ca un potențial de creare a formelor, considerind că orice formă este mișcare și știind că numărul modelelor constructive la copil este foarte mic și că omul n-a reușit geneza unui volum prin deplasarea unui plan. Corespunzând unui program al dezvoltării recunoscut încă de pe acum ca determinant pentru omul care se formează în proximele decenii, procedeul ține seama, de chipul de libertate ' al ac- ționii-joacă, prefigurind timpul experienței în procesul organizării și procesul muncii, pe de o parte, iar pe de altă parte o serie de noi probleme ce apar în acest chip și trebuie rezolvate. (Exercițiile se fac având drept elemente materiale la dispoziție: bile de dimen

siuni și culori diferite, mese transparente, mobile sau fixe. Program : în particular, mișcarea bilelor după modelul fenomenului fizic în general, jocul spațial, geneza formelor prin mișcarea bilelor,

aceste acte însumînd o experiență de ciu-
toresponsabilitate în acțiunea desfășurată. Se vor
examina : gradul de perceptibilități cit e, abilitatea
intelectuală; nașterea succesivă a formelor,
înlănțuirea lor; accentuarea dinamică a spațiului,
ritmul ei, integrarea ei constructivă).

A plicind metode constructive de arest tip,
rezultă posibilități ele realizare a unui proces de
gîndire și înțelegere a genezei
formeii de o înaltă rigoare și în același timp
libertate. Rezultă clin această acțiune-joacă un
schimb de idei și procese de gîndire într-o continuă
inter relație : .geometrie, matema
tică, fizică-lumină, mișcare, culori, sunete.
Așadar, se dezvoltă d e p r i n d e r e
a d e a manevra și interpreta mijloacele
plastice: punct-linie-suprafață-vo-
lum, elemente care participă la geneza formei, nu
conform cu o cercetare directă a naturii, ci cu o
cunoaștere a domeniului subliminal• al văzutului,
un fel ele fotografie Rontgen a naturii, care e abor-
dată ca un tabel de ecuații comportamentale. In
experiența amintită, materia, mișcarea, culoarea,
lumina și combinațiile lor au fost considerate CCL
mijloace, și nu ca scop în sine. Ele servesc pentru a
structura, a dinamiza, a funcționaliza spațiul în
care trăim. Este o imagine incompletă a lumii, dar
nu falsă, o imagine care implică mișcare, spațiu
prim, dar niciodată formă stabilă. Jocul devine o
vastă disponibilitate; imaginea nu mai este un dat
plastic (împietrit), ci unul operativ (deschis)".

Este, trebuie s-o recunoaștem, un mare pas înainte
față de procedeele tradiționale, majoritare încă, de
educație este-

ti că- a elevilor în școli. Un receptor astfel format va avea toate premisele să intre într-un „dialog de la egal la egal“ cu operele de artă caracteristice ale epocii sale și nu va mai pretinde artistului contemporan să i se adreseze în limbajul propriu artei Renașterii. Asemenea procedee educative reprezintă un prim pas extrem de valoros în direcția unei educații estetice *eficiente*, menite să înlăture bruiajele prejudecăților ideale și perceptive de tot felul, ce împiedică buna desfășurare a comunicării artist-public. Trebuie însă cunoscute și popularizate.

b. *Educarea flexibilității* constituie un alt obiectiv important al educației estetice formațiv-practice. Ea are ca sarcină să reducă rigiditatea unor structuri ale personalității, să elibereze o creativitate transferabilă, să creeze zone în care comportamente stereotipe să fie înlocuite prin altele *flexibile*. Acest obiectiv trebuie pus în relație cu procesul, deja amintit, al reducerii informației subiective prin *procedeul superizării*. Acesta presupune, cum am văzut, capacitatea atenției și a conștiinței în general de a trece alternativ - — în cursul receptării operei — de la un nivel la altul (în ambele sensuri) al ierarhiei de semne, de la un grad de complexitate a structurii semnelor la altul. „Mașina“ noastră de percepție saltă continuu de la o treaptă de contemplare la alta. În felul acesta, combinațiile de semne foarte complexe, cu o informație subiectivă ce depășește capacitatea de aflux a conștiinței, pot deveni perceptibile în urma formării supersemnelor.

c. Despre modalitățile de educare a *spiritului combinatoriu* și a unei *gîndiri prospective* am mai vorbit și la punctul *ci*. În ceea ce privește percepția, este vorba aici în primul rînd de capacitatea sesizării *relațiilor sintactice* dintre semne, ceea ce este de obicei destul de dificil, ele fiind mascate de relații *semantice*. Activitatea practică a elevilor cu elemente discrete și studierea diverselor posibilități de combinare a lor le va dezvolta și deprinderea de a sesiza, în imaginile întîlnite, originalitatea și inventivitatea soluțiilor combinate și să le aprecieze estetic. Dacă vrem ca elevii să învețe modul de existență al semnelor în relația lor sintactică, va trebui să căutăm procedee de predare prin care subiecții să înțeleagă ce este și cum se manifestă, în orice context, o combinație sintactică. Ceea ce se cere deci, în această privință, educatorului este să deprindă o „pedagogie a semnelor”, care să pună în evidență nivelul *informației estetice*, plasată în contextul combinatoriu, la nivelul sintactic al operei. O prejudecată a educației tradiționale este aceea că abilitățile și deprinderile combinatorii sînt necesare doar pentru activitatea de creație. Dar receptarea are, cum am văzut, și ea abilitățile și tehnicile sale. „*Exersarea ochiului de a percepe relații complexe și subtile în pictură sau arhitectură; exersarea urechii în perceperea formelor complexe ale discursului muzical modern, reprezintă tehnici ce presupun o cercetare amănunțită a modalităților de antrenament. Cu timpul aceste tehnici perceptive devin automate, ele se realizează fără*

efort, contribuind la resimțirea satisfacției estetice în fața operei“ (Th. Munro).

d. Formarea practică a unor deprinderi perceptuale este strâns legată de :

e. Lărgirea repertoriului de semne. Astfel, Hans Ronge, un estetician care, începând din 1960, organizează anual la Recklinghausen simpozioane internaționale privind studierea unor noi modalități de educație estetică în școli și institute de artă, este de părere că unul din cele mai importante cîștiguri în acordarea sensibilității subiecților la arta modernă ar fi „să-i învățăm pe elevi de timpuriu să contemple operele de artă ca pe o compoziție de semne. Noțiunea de semn ne poate ajuta să înlăturăm prejudecata învechită a comparației și egalizării dintre artă și natură. Semnele sînt ceva creat, ceva realizat artificial, sînt produse ale activității umane și prin aceasta diferite de produsele naturale. Prin introducerea noțiunii de semn se obține o reorientare a percepției, privirea elevului este învățată să depășească acea treaptă primitivă a așteptării estetice, ce căuta să identifice în fiecare imagine «obiectul» din natură“.

Prin „lărgirea repertoriului de semne” înțelegem și capacitatea receptorului de a distinge între diferitele dimensiuni ale semnului. Prin diferențierea deja amintită, dintre funcția sintactică și cea semantică a semnului, receptorul va avea dintr-o dată la îndemână două „coduri” pentru descifrarea mesajului. Estetica informațională reprezintă, cum remarcă Moles, punctul de intersecție dintre opoziția dialectică figură-fond și divizarea structurală a - câmpurilor de percepție

în „atomi“ distincți ai percepției pe care cultura noastră îi înmagazinează într-un „repertoriu de semne“ al memoriei. Structura acestui repertoriu reprezintă o oglindă a culturii noastre, iar percepția este rezultatul proiecției formate de senzațiile noastre asupra stimulilor externi.

Super-semnele, care alcătuiesc o arhitectură a percepției, nu au fost analizate pînă astăzi în mod sistematic. Relațiile lor, de la un nivel la altul al percepției, sînt strîns legate de capacitatea de integrare a creierului uman. Noi vedem lumea prin aplicarea unui sistem de super-semne, oferit de cultura noastră, la *imaginile* receptate de ochi. A învăța să privești înseamnă a învăța să percepi forme și mai ales să distingi supersemne. Influența artei geometrice (Klee, Mondrian, Vasarely etc.) a constatat în faptul că a încercat să explice însemnătatea acestui fapt pe baza unor experimente ale opozițiilor. Supersemnele lumii obiectuale reprezintă universalitățile (în sens aristotelic) conștiinței și limbajului, care subliniază structurile sintactice ale percepției și pe care artiștii le învață de la lingviști.

Lărgirea repertoriului de supersemne de care dispune conștiința noastră în descifrarea imaginilor vizuale sau sonore pe care ni le propune artistul constituie deci condiția *sine qua non* a unui „răspuns estetic“ la artă, cum spune Munro.

f) *Contribuția activă a subiectului receptor* la „recrearea secundă“⁴⁴ a operei constituie, mai ales în cazul operelor cu un grad mai avansat de „deschidere“⁴⁴, însăși condiția receptării. Este cazul „telegramelor perturbate“ din teoria comunica

ției, adică al acelui mesaj ajuns ciuntit, fragmentat la receptor, dar pe oare acesta este capabil să-i refacă pe baza prein- formațiilor deținute. în cazul artei, „perturbarea” este voită, prevăzută de însăși intenția artistică a autorului mesajului. Este necesar astfel ca receptorul să dispună de capacități reintegrative, să fie dispus să-și părăsească „fotoliul de spectator” și să urce pe scenă alături de „actor” dacă vrea să ducă „piesa” pînă la final. Atitudinea aceasta creatoare este necesară mai ales în cazai diverselor tipuri de *happening* sau în cel al artei abstracte, ce lasă descoperită structura intimă a operei și obligă pe spectator să refacă drumul creației. Inițiativa ele interpretare a receptorului intervine aici ca factor constituant al valorii afective a informației posibile.

N-am prezentat în acest capitol — încercând să sintetizăm sugestii disparate ale unor studii sau cercetări îndeobște fără orientare spre educația artistică — decît un tablou foarte general și, desigur, lacunar al setului de *obiective și tehnici concrete* ce pot sta la baza unei educații practice, formative. Folosind și datele unor cercetări anterioare pe- care le-am efectuat în domeniul esteticii și psihologiei informaționale, strategia educațională schițată de noi își propune să ofere mai puțin modele de urmat, cît mai ales *obiective de gîndit* pentru cei care, mai familiarizați prin preocupări și profesiune cu aceste probleme, vor putea defalca această strategie generală în tactici concrete diverse, corespunzătoare condițiilor noastre, respectiv nivelului cultural al publicului și cerințelor ce stau în fața creației artistice din Ro

mânia, potrivit documentelor de partid care orientează politica noastră în domeniul educației și instruirii.

Un lucru ținem, mai ales, să-i subliniem încă o dată și anume că un proces educativ complex nu poate avea succes dacă nu acordă toată atenția punctului său de plecare : *educarea senzorialității*. Ea nu constituie obiectivul ultim al educației estetice și, poate, în plan filosofic, nici cel mai important, dar rămîne condiția ei vitală : pentru a crește și a te dezvolta este nevoie mai întîi să te naști, iar nașterea unui „subiect”¹¹ pentru obiectul artistic se desfășoară în planul senzorialității. Este, de altfel, ceea ce Marx a surprins cu deosebită subtilitate cînd a caracterizat procesul de constituire al „simțurilor umanizate“.

IMPLICAȚIILE SOCIALE ALE EDUCAȚIEI ESTETICE

Importanța social-politică deosebită a educației estetice a maselor în cadrul procesului de construire a socialismului și făurire a conștiinței socialiste multilateral dezvoltate rezidă în faptul că valoarea ideologică, formativ-educativă a unei opere, oricît de actuale și de angajate, nu devine socialmente eficientă decît în condițiile unei dezvoltări corespunzătoare a subiectului estetic, respectiv a nivelului de inițiere a publicului, care trebuie adus cît mai aproape de cel presupus de receptarea artei contemporane.

Oricât de sinceră și pasionată, angajarea artistului, conținutul major al operei sale, se va pierde în gol, anulîndu-și

eficiența formativă, dacă publicul rru va fi în măsură să recepteze *estetic* profunzimea și actualitatea mesajului respectiv, dacă nu va putea resimți în fața operei acea bucurie amplă, acea satisfacție estetică declanșată de sesizarea și contemplarea semnificației și reușitei estetice a operei. În lipsa unei asemenea receptări optime nu poate fi asigurată artei acea înrîurire socială fără de care efortul colectiv de edificare a unei noi societăți și mai cu seamă cutezanța demiurgi că de a voi să creăm un nou tip uman — omul comunismului — vor fi lipsite de una din forțele spirituale esențiale pe care se sprijină.

Dificultatea *specifică* în care se găsesc astăzi, la noi, factorii răspunzători de educația estetică a publicului rezidă în. faptul că *pentru prima dată în istoria artei* asigurarea existenței și legitimității sociale a artei nu mai presupune doar formarea unui „public”, deci a unei categorii mai restrînse sau mai largi de oameni, de inițiați, care să umple sălile de concert, de teatru sau de expoziție, asigurînd astfel o circulație minimă, indispensabilă, valorilor artistice respective și existența materială a artistului, ci este vorba de *ridicarea unui întreg popor* la nivelul spiritual și cultural la care nevoia de artă și capacitatea de a o recepta devin trăsături definitorii ale fiecăruia. Pentru că socialismul nu se construiește cu o elită, ci cu aportul *tuturor* și de aceea forța formativă și de înrîurire a artei trebuie să se poată exercita asupra fiecărui membru al societății.

Fiind, așadar, *obiectiv interesat* de valorificarea socială a artei, socialismul

este și singura societate *legic-obligată* să creeze condițiile materiale și spirituale cele mai eficiente pentru o largă și cât mai democratică educație estetică a maselor. Calculele contabile nu vor putea niciodată să dea seama de adevărata *eficiență umană, de neînlocuit*, a artei. În aceasta și. stă avantajul și șansa majoră a artei în socialism, de a depăși actuala criză de comunicare artistică, pentru că nici o societate nu urmărește consecvent și nu transformă în trăsătură constantă a politicii sale de stat, decât ceea ce reflectă o legitate obiectivă a dezvoltării ei.

De aceea locul pe care arta îl ocupă între „sursele energetice”¹¹ ale dezvoltării societății noastre nu este emanația unui iluminism cultural subiectiv, rezultatul bunăvoinței cuiva, ci rodul aprecierii obiective a virtuților ei formative, îndeosebi în planul convingerilor și mobilurilor noastre de viață. Iar condiția obiectivă a exercitării acestei influențe formative în proporție de masă o constituie largă și reală democratizare a întregii noastre vieți cultural-artistice. Democratizare ce presupune drept condiție esențială a realizării ei un înalt nivel de educație culturală a indivizilor.

Complexul proces de edificare a societății socialiste multilateral dezvoltate nu se poate desfășura decât pe fundalul unei conștiințe armonioase și multilateral dezvoltate. Orice concesiune, culturală sau ideologică, făcută în numele unui pretins democratism gusturilor și preferințelor ce exprimă o mentalitate de viață primitivă, neevoluată, nu poate fi decât dăunătoare adevăratului proces de

democratizare. De aceea nu pot fi acceptate teoriile care caută să justifice, și în condițiile socialismului, existența kitsch-ului, a formelor de artă minoră, aezându-i pe cei care le combat de atitudine „antidemocratică și elitară” în cultură, întrucât asemenea fenomene estetice ar reprezenta gustul și preferințele unei mari mase și deci dorința majorității, „care trebuie să decidă în orice sistem democratic”. O astfel de opinie dezvăluie un mod vulgarizant de înțelegere a democratismului socialist, transformarea democratismului *participativ* într-o democrație *permisivă*, nestimulativă, bazată pe acțiunea nivelatoare a unui anarhism axiologic ce legitimează orice atitudine cultural-estetică. Din perspectiva ideologiei marxiste însă, democratizarea culturală nu poate fi înțeleasă în sensul unei asemenea anarhice „libertăți a gusturilor”, conform căreia *toate* gusturile (respectiv *orice* gust, oricât de neevoluat) au același drept la existență și recunoaștere socială, ci numai în sensul că *fiecare* individ are dreptul și posibilitatea (social-culturală concretă) de a-și cultiva gustul estetic și de a dobândi acea competență de alegere și apreciere, proprie personalității multilateral și armonios dezvoltate.

Ceea ce, desigur, nu trebuie interpretat în sensul unei masificări și uniformizări a gusturilor. Democrația culturală nu poate avea o eficiență reală în raport cu „masele”¹¹ (în sensul unei aglomerări de unități indistincte și nediferențiate), ci numai pentru individualități bine conturate, mai exact spus, pentru o *colectivitate de personalități și individualități*

distincte, cu un profil spiritual și ideologic bine conturat. Abia consensul idealurilor — liber și în cunoștință de cauză asimilate — poate asigura platforma ideologică, în cazul nostru estetică, comună unei colectivități (respectiv unui public larg) și nu egalitatea nivelatoare a noțiunilor, a preferințelor și atitudinilor aduse la același numitor.

Așadar, prin educația estetică nu se urmărește o generalizare a unui anumit tip de preferințe estetice, o standardizare a lor în „uniforma” bunului gust. Este locul să insistăm aici asupra unei confuzii ce se face uneori în numele tendinței legitime de democratizare culturală. Astfel, subliniindu-se pe bună dreptate influența pozitivă pe care pătrunderea culturii în rândul maselor o are asupra dezvoltării conștiinței și idealului lor estetic, se trage concluzia eronată că ea ar trebui să ducă la o generalizare și o uniformizare progresivă a gustului, prin aderența maselor la norme și modele socioculturale și estetice unice, comune. Procesul dezvoltării conștiinței estetice a maselor este un fapt real, dar interpretarea sa e, în cazul de față, falsă. Pentru că nici o comuniune de idealuri, firească în cadrul societății socialiste, nu justifică și nu pretinde nivelarea și egalizarea, respectiv masificarea gusturilor. După cum, platforma ideologică unitară, comună creatorilor de artă din țara noastră nu presupune uniformizarea sau aplatizarea artei socialiste. Tovarășul Nicolae Ceaușescu a subliniat deseori faptul că *„militând pentru o artă situată ferm pe pozițiile ideologiei marxist-leniniste, partidul nostru s-a pronunțat și*

se pronunța, pentru o largă diversitate de stiluri și înțineri artistice În această „diversitate de stiluri și maniere”⁴ în sfera creației presupune o diversificare corespunzătoare fi gusturilor și preferințelor publicului. A tinde spre o egalizare tipologică a gusturilor înseamnă a-i conferi gustului accepția vulgar-empirică de „facultate care judecă în funcție de ceea ce place sau displace celui mai mare număr de oameni”¹⁴. Criteriul validității gustului, ca și al adevărului, do altfel, nu poate fi căutat în „consensul majorității”. Confuzia de care aminteam se exprimă tocmai în neînțelegerea faptului că democratizarea culturală tinde *nu* spre o nivelare și egalizare a gusturilor, ci spre *egalizarea și generalizarea unui nivel înalt de educație a tuturor gusturilor*. Prin aceasta nu se elimină diversitatea firească a preferințelor și opțiunilor de gust, ci numai diversitatea motivației lor valorice și a fundamentului lor cultural. Gustul autentic va fi întotdeauna o formă de *individualizare* și particularizare a personalității spectatorului.

/

Bibliografie

Programul Partidului Comunist Român, Editura Politică, București, 1975.

CEAUȘESCU, Nicolae — *Expunere cu privire la activitatea politico-ideologică și cultural-educativă de formare a omului nou, constructor conștient și devotat al societății socialiste multilateral dezvoltate și al comunismului în România*, în volumul *Congresul educației politice și al culturii socialiste*, Ecl. Politică, București, 1976.

ADORNO, Th. W. — *Ästhetische Theorie*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1970.

ARNIJEIM, Rudolf — *Aria și percepția vizuală*, București, Ed. Meridiane, 1981.

BARTHES, Roland — *La plai si r du texte*, Paris, Gallimard, 1977.

BIRKLI-OFF, G. D. — *Einige mathematische Elemente der Kunst*, Stuttgart, Ed. Rot, 1968.

BLAGA, Lucian — *Trilogia valorilor*, București, Ed. Fundațiilor 1940.

BREAZU, Marcel — *Convorbiri despre artă*, București, Ed. Politică, 1971.

BROCH, Hermann — *Dichten und Erkennen*, Zürich, 1955.

DUFRENNE, Michel — *Fenomenologia experienței estetice* (2 voi), București, Ed. Meridiane, 1976,

ECO, Umberto — *Einführung in die Semiotik*, München, Fink, 1968.

- *Tratat de semiotică generală*, București, Ed. științifică și enciclopedică, 1982.
- * * * — *Educație estetică prin artă și literatură* (sub red. prof. Marcel Breazu), București, Ed. Academiei, 1964.
- * * * — *Estetica* (sub coordonarea lui M. Breazu, I. Tanoși, Gr. Smeu, T. Toboșaru), București, Ed. Academiei, 1983.
- FRANKE, Herbert W. — *Phänomen Kunst*, Munchen, H. Moos Verlag, 1907.
- GEILEN, Arnold — *Imagini ale timpului*, București, Ed. Meridiane, 1974.
- GEIGER, Moritz — *Beiträge zur Phänomenologie des ästhetischen Genusses*, în : *Jahrbuch für Philosophie und phänomenologische Forschung*, Bd. I, Teii 2, 1913.
- GIESZ, Ludwig — *Phänomenologie des Kitsches*, Heidelberg, W. Rothe Verlag, 1961.
- GROEBEN, Norbert — *Psihologia literaturii*, București, Ed. Univers, 1978.
- GROSS, Karl — *Der ästhetische Genuss*, Gießen, H. Lellner Verlag, 1902.
- ÎANOȘI, Ion — *Estetica*, București, Ed. didactică și pedagogică, 1978.
- INGARDEN, Roman — *Das literarische Kunstwerk*, Halle, 1956.
- ISTVAN, Herman — *Kitsch-ul fenomen al pseudoartei*, București, Ed. Politică, 1973.
- JAUSS, Hans Robert — *Apologie der ästhetischen Erfahrung*, Berlin, Aufbau Verlag, 1974. (Kamj) Verlag 1972.
- KAGAN, M. S. — *Vorlesungen zur marxistischen Ästhetik*, Berlin, Aufbau Verlag, 1974.
- KNOBLER, Nathan — *Dialogul vizual* (2 voi.), București, Ed. Meridiane, 1983.
- MOLES, Abraham — *Theorie de l'information et de la perception esthétique*, Paris, Flammarion, 1958.
- *Psihologia kitsch-ului*, București, Ed. Meridiane, 1980.
- MUKAROVSKY, Jan — *Studii de estetică*, București, Ed. Univers, 1971.
- MULLER, J. E. — *Arta modernă*, București, Ed. Științifică, 1970.
- PAREYSON, Luigi — *Estetica e la forma della vita*, București, Ed. Univers, 1977.
- RADU, Cezar — *O perspectivă semiotică asupra fenomenului kitsch*, în „*Estetica în sfera culturii*”, Ed. Meridiane, 1976.

- RJiAÎ), Herbert ■— *Imagine și idee*, București, Kd. Univers, 1970.
- SAKTRE, .Teon-Paul — *Quest-ce que la littera- ture ?* în „*Situaiona U*“, Paris, Gallimard, 1964.
- SENDRAIL, Mareei — *înțelepciunea formelor*, București, Ed. Meridiane, 1983.
- UEDING, Gert — *Versuch iiber Kitsch und Kolportage*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1973.
- VIANU, Tudor — *Estetica* (2 voi.), București, Ed. Fundației, 1934—1936.
- VIGOTSKI, L. S. — *Psihologia artei*, București, Ed. Univers, 1.973.

Die Kunst Zuschauer zu sein

Zuschauer sein *muß* gelernt werden ! Knapp gefaßt enthält diese Behauptung die Grundidee des vorliegenden Buches, die der Verfasser in seinem PläSoyer zu beweisen versucht. Er geht dabei von experimentellen Daten der Wahrnehmungspsychologie, der Informationstheorie und der phänomenologischen Ästhetik aus, um zu demonstrieren, daß die Eigenschaft des Empfängers, ein Kunstwerk zu werten, weder angeboren noch selbstverständlich ist, sondern eine *erworbene* kulturelle und ästhetische Fähigkeit, die als einzige den Menschen zu aktivem Publikum werden läßt, nicht einfacher Zuschauer oder zufälliger Zuhörer. Anders gesagt ist der Stand des Zuschauers nicht nur situationsbedingt (d.h. nicht nur von seiner räumlichen Situierung dem Kunstwerk gegenüber abzuleiten), sondern *unerschließlich* kulturell und setzt, wie Marx schrieb, „*die Geburt eines Subjekts für das ästhetische Objekt*“ voraus. Der reelle Dialog des Publikums mit der Kunst kann nicht einsetzen, wenn die Empfänger nicht die notwendigen Erziehungsvoraus-

setzungen besitzen, um die künstlerische Botschaft des Werkes zu dekodieren. Die ästhetische Wahrnehmung ist nämlich nicht nur ein natürlicher Prozeß wie die physiologische, die uns die physischen Zeichen der Umwelt und die rein materiellen Eigenschaften der wahrgenommenen Gegenstände vermittelt, sondern sie ist das Resultat eines langwierigen Entstehungsprozesses der „*subjektiven Sinne*“ des Menschen (Marx). Es gibt einen grundlegenden Unterschied zwischen *Schauen* und *Sehen*. „*Schauen*“ ist ein Akt der physiologischen Wahrnehmung der optischen Zeichen, die von einem Gegenstand oder einem Phänomen der Natur ausgehen; „*Sehen*“ hingegen bedeutet die durch Erziehung erworbene Fähigkeit, das sinnemäßig Wahrgenommene zu verstehen, es ist die Eigenschaft, der materiellen Struktur, die der Blick erfaßt hat, eine geistige Bedeutung zu verleihen. Deshalb bedeutet der Sprung von „*Schauen*“ und „*Hören*“ zum „*Zuschauen*“ [und „*Zuhören*“ den Sprung aus der Natur in die Kultur. Die Weisheit des Schauens ist das Sehen, dadurch wird der Seh Sinn zu einem Organ, mit dessen Hilfe man die Welt erforscht und interpretiert. Eine erste Bedingung, die erfüllt werden muß, um *Zuschauer* zu werden (der Verfasser verwendet diesen Oberbegriff als Symbol aller Kunstrezeption, sei sie individuell oder kollektiv) ist, das Sehen und Zuhören zu erlernen. Der Bogen mit den ergreifendsten Versen bedeutet für einen Analphabeten doch nichts Weiteres als eine bizarre Aneinanderreihung von schwarzen Zeichen auf einem weißen Bogen. Ebenso ergeht es dem nichteingeweihten

weihen „Schauer“, dem die Konventionen der künstlerischen Sprache derartig fremd geblieben sind, daß das erfaßte Bild, sei es noch so reich und suggestiv, nichts Anderes bedeutet, als eine einfache Farben- und Formenfügung, die bestenfalls mit Formen und Gegensätzen der Natur identifizierbar sind.

Daraus wird ersichtlich „daß die tatsächliche Demokratisierung der Kunst sich nicht bloß auf die Erweiterung der Kontaktefelder und Kontaktmöglichkeiten des Publikums mit der Kunst beschränken kann, auf ihre wirtschaftlich und verwaltungsmäßig erleichterte Zugänglichkeit. Sie setzt hingegen für immer mehr Menschen voraus, daß ihnen die Bedingungen geschaffen werden *für den geistigen Zugang zur Kunst*. Von da an beginnt erst „die Kunst Zuschauer zu sein“. Das vorliegende Buch untersucht eingehend die für jedes Kunstgenre spezifischen Bedingungen des geistigen Zugangs zum Kunstwerk. Diese sollen dem Verfasser dazu verhelfen, vom Standpunkt der Ästhetik aus, ein mögliches Kober-Portrait des Zuschauers aufzustellen. Die allgemeine Forderung ist, daß sich unser Schönheitsliebender Zeitgenosse dabei erkenne, und daß ihm nicht nur seine Rechte sondern auch die Pflichten bewußt werden, die es ihm ermöglichen, sich als rechtmäßigen Gesprächspartner der Kunst zu betrachten. Auf diese Weise werde er leichter die Aufgaben seiner bewußten Selbsterziehung zum *Zuschauer* auf sich nehmen. Die Schöpfung eines Kunstwerkes setzt Erziehung und Schaffensmühen voraus, von Seiten des Künstlers, oft aber auch eine ähnliche Vorbereitung des Publi-

kums, das darauf reagieren mochte. Der Kunstschafter - befindet sich am Anfang der Kette, die zur ästhetischen Erfahrung führt, doch holt seine Verantwortung im Atelier auf. Von da an findet eine Verlagerung der Verantwortung statt, die nun dem Zuschauer zukommt. Daraus erwächst das Problem einer *Fähigkeit des Zuschauers*. Die Beziehung im Dialog zwischen Künstler und Publikum ist nicht einseitig, so daß dem ersten alle Pflichten und Verantwortungen zukämen, wobei sein Partner nur gerechtfertigte Ansprüche erheben dürfte. Aufrichtigkeit, Achtung, Vertraulichkeit und Freiheit der Äußerung sind *moralische Prinzipien* der Rezeption, so daß sich im Dialog Künstler-Publikum ebenbürtige Partner treffen. Sie sind sich nicht unbedingt im Wert und in ihrer Schaffenskraft ebenbürtig, sondern vielmehr in ihrem Strebem nach dem Ideal, in ihrem Sinn für Verantwortung und für die Achtung der Moral. Die Kunst benötigt ebenso sehr eine von Moral regierte Umgebung wie die Moral die formende Kraft der Kunst braucht. Die ästhetische Wirkung des Kunstwerkes, seine Assimilierung und die Bestätigung seines Wertes durch die Rezeption sind nämlich weder unbeeinflussbar noch unabhängig vom moralischen Horizont des Geistes, in dem sie eingreifen. Der Verfasser hebt auf originelle Art hervor, daß die Rezeption, wie jede andere Form der geistigen Tätigkeit, normale und anormale, d.h. pathologische Äußerungsformen aufweisen kann. Diese Entartungen der Rezeption entstehen entweder wegen einem Rückgang oder einer Unmündigkeit der geistigen Instanzen, die

bei der Rezeption mitmachen, oder wegen einer Anpassungslosigkeit, d.h. einer ungeeigneten Wahl der Rezeptionsweise im Vergleich zu den Charakteristika des wahrgenommenen Objekts. Sehlieblich kann auch eine Entartung des Kunstgefühls und des Kunstgeschmacks Schuld tragen. Die Wahrnehmung nimmt somit Kitsch-Formen an, was die gefährlichste Erkrankung der Rezeption bedeutet. Aus der Unfähigkeit ihrer Anpassung degeneriert sie dadurch zu einem totalen Geschmacksverfall. Die Tendenz zur Verselbständlichung dieser Äußerungen entarteter Rezeption hat eine ankrankende soziokulturelle Wirkung, da sie unabhängig vom Niveau des Codus, wie auch vom Wert des wahrgenommenen Kunstwerkes in Erscheinung treten. Die Bekämpfung solcher pathologischen Formen der Rezeption setzt voraus, daß die „Vorbeugungstätigkeit“ intensiviert wird

— in unserem Fall die tiefgreifende Bildung und ästhetische Erziehung der Massen — deren Zielsetzung es ist, die Entartungserreger der Rezeption zu isolieren und zu beseitigen :

Die Ignoranz, die geistige Faulheit und die aggressive Selbstzufriedenheit.

Cuprins

CUVÎNT ÎNAINTE 5

1 13 TREPTE SPRE FOTOLIUL DE SPECTATOR 9

A „privi”¹¹ și a „vedea” 10 Condiția
dialogului 11 De la ignoranță la inițiere 19
Orizontul de așteptare 23 Premisele
accesibilității 28 Condiționările percepției
estetice 34 Atenția și interesul 37
Spectatorul — instaurator al obiectului
estetic 42 Importanța gustului 41 Accesul
la emoție 50 Dreptul la plăcere 57
Contemplarea estetică între desfătare și
judecata de valoare 70 Etica spectatorului
85

2 CITITORUL ÎN FAȚA OPEREI LITERARE 92

Particularități ale receptării operei literare
93 Lectura creatoare 98 Ce adevăr ne oferă
literatura ? 108

3 ÎNSEMĂNĂRI PE UN PROGRAM DE TEATRU 113

Nevoia de frumos 114 Întâlnirea cu
personajul 115

Recunoașterea actualității autentice 123 Cui se
adrează teatrul de animație ? 131

4 SPECTATOR AL FRUMUSEȚII UMAVE 140

5 COORDONATE TEORETICE ALE RECEPTĂRII ÎN GENERAL 155

Receptarea ca încheiere a procesului de comunicare
artistică 156 Orientările comportamentale ale
spectatorului .101
Participarea creatoare a spectatorului 164 Premise
teoretico-informative ale receptării lti!)
Premise contextual-practice ale receptării 176

6 PATOLOGIA RECEPTĂRII 187

Forme degenerative ale receptării 188 Erori ale
receptării 192 Poluarea estetică sau de la obiectul
kitsch la publicul kitsch 201 Eterogenitatea cultui'ală
219 Kitsch-ul din perspectivă antropologică 222
Ambivalența temporară a kitsch-u ui 222 *Nocivitatea
antropologică a kitsch-ului* 224

7 PROFILAXIA RECEPTĂRII — EDUCAȚIA ESTETICĂ 229

Sensul profilactic al educației 230 Educarea
senzorialității 233 Implicațiile sociale ale educației
estetice 246 Bibliografie 232

DIE KUNST ZUSCHAUER ZU SEIN 255

INHALT 260

DE ACELAȘI AUTOR :

Estetică, informație, programare (sub
redacția),

Editura Științifică, București, 1971.

Mărturia artei,

Editura Academiei, București, 1972.

Artă și matematică,

Editura Politică, București, 1972.

Arta — o ipostază a libertății, Editura
Univers, București, 1977.

De la Apollo la Faust (antologie și studii
introdutive), Editura Meridiane,
București, 1978. **Arta viitorului** (sub
redacția),

Editura Meridiane, București, 1979.

Literatură și existență dramatică, Editura
Meridiane, 1983.

*Bun de tipar : 21 mai 1986. Apărut 1986. Coli de tipar
11.*

c. 486 I. P. „Informația”
Str. Brozokmii nr. 23—25 — București